أنماط الرواية العربية الجديدة

تأليف: د. شكري عزيز الماضي

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

صدرت السلسلة في يناير 1978 بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923-1990

355

أنماط الرواية العربية الجديدة

تأليف: د. شكري عزيز الماضي

سبتمبر 2008

سلسلة شهرية يصدرها
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

سعر النسخة

الكويت ودول الخليج	دينار كويتي
الدول العربية	ما يعادل دولارا أمريكيا
خارج الوطن العربي	أربعة دولارات أمريكية

الاشتراكات

دولة الكويت

للأفراد	15 د.ك
للمؤسسات	25 د.ك

دول الخليج

للأفراد	17 د.ك
للمؤسسات	30 د.ك

الدول العربية

للأفراد	25 دولارا أمريكيا
للمؤسسات	50 دولارا أمريكيا

خارج الوطن العربي

للأفراد	50 دولارا أمريكيا
للمؤسسات	100 دولار أمريكي

تسدد الاشتراكات مقدما بحوالة مصرفية باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب وترسل على العنوان التالي:

السيد الأمين العام
للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
ص.ب: 28613 ـ الصفاة ـ الرمز البريدي13147
دولة الكويت
تليفون : ٢٤٣١٧٠٤ (٩٦٥)
فاكس : ٢٤٣١٢٢٩ (٩٦٥)
الموقع على الإنترنت:
www.kuwaitculture.org.kw

أنماط الرواية العربية الجديدة

تأليف: د. شكري عزيز الماضي

طبع من هذا الكتاب ثلاثة وأربعون ألف نسخة

رمضان ١٤٢٩ ـ سبتمبر ٢٠٠٨

المحتوى

المحتوى

تصدير عام

الرواية الجديدة

المصطلح - الماهية - السياق

ما المقصود بالرواية العربية الجديدة؟ وما ماهيتها؟ وما خصائصها وأنساقها؟ وما فلسفتها الجمالية الخاصة؟ وما العلاقة بين منطقها الفني ومنطوقها؟ وما علاقتها بنظام الواقع، وبنظام التوصيل؟ وما ألوانها وأطيافها؟ وهل هي تطور طبيعي لمسار الرواية العربية الحديثة؟ أم أنها حلقة جديدة تمثل انقطاعا في ذلك المسار؟

هذه الأسئلة وما قد يتفرع منها كانت الدافع الرئيسي لهذا الكتاب الذي يقف عند تجارب روائية جديدة متعددة في مبانيها ومتنوعة في معانيها ودلالاتها الفنية. وهي تجارب لا تنحصر في بيئة عربية محددة، بل تمتد لتشمل الوطن العربي من محيطه إلى خليجه.

وعلى الرغم من إيمان المرء بأن التحديدات الزمنية الصارمة لا تتواءم مع منطق التطور الأدبي، فإن في استطاعته تأكيد أن هذه التجارب الروائية الجديدة قد بدأت تظهر وتنتشر في العقود الأخيرة من القرن العشرين، حتى يومنا: السنوات الأولى من القرن الحادي والعشرين.

«إن التجديد الأدبي بحث دائب عن أدوات تمكن الأديب وتزيد من قدراته على التعبير عن علاقة الإنسان بواقعه المتغير المستجد، وبهذا المعنى فإن التجديد في الأدب هو - بالتحليل الأخير - حيازة جمالية للعالم أو بحث عن عالم أفضل».

المؤلف

وتبدو هذه التجارب الروائية بمجملها - على الرغم من تعدد ألوانها وأطيافها وتوجهاتها - متميزة عن الرواية الحديثة ببنائها وفلسفتها ومبادئها الجمالية وتشكيلاتها اللغوية وأهدافها. فهي تشكل محتويات المشهد الروائي العربي في المرحلة الزمنية المشار إليها أي بدءا من العقود الأخيرة من القرن الماضي وحتى نهاية العقد الأول من القرن الحالي. وهو مشهد يغلب عليه - على الرغم من التعدد والتباين النسبي بين هذه التجارب - الرفض العنيف للجماليات الروائية الراسية، والتمرد الواضح على الوعي الجمالي المألوف، وإثارة إشارات الاستفهام حول المفاهيم الأدبية والأنظمة الذوقية والجمالية المتداولة، وبذر الشك في منظومة القيم السائدة، والسعي إلى تفتيت الزمن أو كسره أو نفيه، والاحتجاج الحاد على كل المعاني المتعددة للسلطة بما فيها سلطة المعنى أحيانا.

ولهذا كله فإن هذا المشهد الروائي الجديد يثير كثيرا من الأسئلة والتساؤلات الأدبية والنقدية. وهي أسئلة تفرض إلقاء أضواء على المصطلحات والماهية والسياق الأدبي والتاريخي الذي أنتج هذه التجارب الروائية - أو أنتجت فيه - وفي سبيل هذا لا بد من عرض موجز للسياق الروائي العام، أي لمسار الرواية العربية الذي يتكون من حلقات ثلاث هي: الرواية التقليدية - الرواية الحديثة - الرواية الجديدة. وهذا التصنيف يستند - كما سيتضح - إلى الخصوصية الفنية لهذا المسار، وإلى القيم الجمالية المهيمنة في مرحلة ما. وهو تصنيف اعتمدتُه وبينتُ جدواه في دراسات سابقة [1]:

الرواية التقليدية / تصميم يعيد إنتاج الوعي السائد

بداية يشعر المرء بأنه مضطر إلى تأكيد أن مصطلح «التقليدية» هنا لا يستخدم بمعنى التهمة، كما هو مألوف عند كثيرين! بل يستخدم بدلالاته العلمية الدقيقة، لأنه يأتي وصفا لوقائع فنية محددة، ذات مواصفات معينة في بنائها وأسلوبها وهدفها. بعبارة أخرى إن نعت الروايات بالتقليدية يستند إلى ماهية الروايات ووظيفتها المتمثلة بالتعليم والوعظ والإرشاد. ويقتضي الإنصاف من المرء أن يؤكد أن ممثلي الروايات التقليدية في الوطن العربي كثيرون، وأنها هيمنت على حقل الرواية عقودا زمنية متعددة، ولم تفقد حضورها وهيمنتها إلا بعد أن استنفدت أغراضها، وأدت دورا إيجابيا لا يمكن إنكاره على الصعيدين الأدبي والاجتماعي.

فهذه الروايات التقليدية مهمة بدلالاتها، وإن تكن فقيرة في بنائها ومحتواها. إن ظهور هذه الروايات في مرحلة النشأة والبدايات – في كل أقطار الوطن العربي في مراحل متباينة – يشي بحد ذاته بدلالة تتصل بخصوصية المسار الروائي العربي، كما ينطوي على دلالة أدبية مهمة تتمثل في وعي الذات الجماعية بضرورة البحث عن أشكال تعبيرية تكون قادرة على تجسيد حساسية جديدة أو ذوق فني جديد، فالشعر الغنائي لم يعد وحده قادرا على التعبير عن القضايا المستجدة.

كما أن إسهامات الرواية التقليدية لا يمكن أن يستهان بها، فقد أسهمت في:

أولا: إلانة اللغة: أي أسهمت في تخليص اللغة من قيود السجع والبلاغة الشكلية المطلوبة لذاتها، ومالت بها نحو لغة نثرية «عادية»، ولكنها قادرة على الوصف والتجديد والتحليل والتصوير.

ثانيا: خلق قاعدة من القراء، أي تأسيس جمهور من قراء الروايات يدرك أن الروايات تلبي له حاجات ضرورية. والقراء ركن أساسي من أركان الحقيقة الروائية والأدبية عامة.

إن الروايات التقليدية تجسيد لقيم فنية في رؤية الفن والإنسان والعالم. ومن الطبيعي أن تهيمن برؤيتها وأسلوبها ووظيفتها في المرحلة/المراحل الاجتماعية والتاريخية التي ظهرت فيها. لكن انزواءها بعد ذلك لا يعني اختفاءها تماما أو عدم ظهور ممثليها في مراحل لاحقة، بل إن المرء ليجد روايات تقليدية في معظم الأقطار العربية في العقود الأخيرة من القرن العشرين، لكن هذا الوجود يبدو هامشيا وضعيفا، وربما غير مقبول أو مستساغ.

ويمكن إجمال الصفات النوعية للرواية التقليدية في ما يلي:

تبدو الرواية هنا وسيلة لنقل الأفكار والعبر والعظات، لا تصويرا لتجربة متكاملة. فالأفكار بارزة يمكن استخلاصها بيسر وسهولة، وهي أفكار جاهزة أو شبه جاهزة تسقط داخل الشكل الروائي، وهناك حرص على التوثيق والتسجيل باسم الواقعية مرة! وباسم الإيهام مرة أخرى! ويبدو الاهتمام بالوقائع أو الأحداث أكبر بكثير من الاهتمام بالشخصيات وقسماتها، ومع هذا فإن الأحداث تبدو غير مصقولة وغير مشذبة فنيا، فهناك تراكم للأحداث التي يُربط في ما بينها بوسائل

عدة من مثل المصادفات أو القضاء والقدر أو تدخلات السارد المباشرة، وتبدو هذه الوسائل غير فاعلة بسبب كثرة الاستطرادات والانحرافات السردية والقفزات المتكررة عبر الأزمنة والأمكنة التي تبدو هي الأخرى عاجزة عن التفاعل مع العناصر الأخرى. وينهض - في الأغلب - بمهمة السرد راو عليم بكل شيء، وكثيرا ما يتدخل أو يفسر أو يعلق أو يخاطب القراء مباشرة. وتغدو الشخصيات وسيلة لا غاية فنية، كما تظهر باهتة أمام الوعظ أو الإرشاد أو إلحاح الأفكار. وكثيرا ما تتحدث الشخصيات بلغة الكاتب وتنقل أفكاره وآراءه، وهي لغة تتصف بالتقريرية أو البلاغة الشكلية، أو تعلوها نبرة خطابية حماسية أحيانا، وكثيرا ما يرصع النسيج اللغوي بأبيات من الشعر القديم أو الحديث أو الأقوال السائرة المنمقة التي يؤتى بها لا لبلورة الحدث أو تنمية الشخصية، بل لتدل على ثقافة الكاتب وسعة اطلاعه، أو لتأكيد العبر. ولهذا كله تأتي الفصول أو المشاهد غير مترابطة، كما يأتي البناء برمته غير متماسك، ويعاني صدوعا وثغرات عديدة.

فالرواية التقليدية نتاج رؤية تقليدية للفن والإنسان والعالم، وهي ببنائها العام وأدواتها تعيد إنتاج الوعي السائد.

الرواية الحديثة تصميم يجسد رؤية وثوقية للعالم

التحديث مقولة زمنية وفنية في آن واحد. والتحديث تجاوز وتخط دائم. وبهذا المعنى فإن هذا الكتاب يرى أن التحديث (المنشود) يعني - في التحليل الأخير وفي مستوى ما - العمل على تحرير الذات. كما يرى أن الرواية يمكن أن تسهم في هذا الفعل من خلال تحليل الواقع وتفسيره والإرهاص بالمستقبل. ويأتي ظهور الرواية الحديثة نتيجة لعوامل عديدة يمكن إجمالها بالقول إنها تظهر تلبية للحاجات الجمالية الاجتماعية المستجدة، من دون إغفال لأثر التراث من ناحية والمؤثرات الأجنبية من ناحية ثانية. ويدل ظهورها على مضي المجتمع قدما نحو مزيد من العصرية، كما يدل على انتقال الفن القصصي من مرحلة البساطة والتقليد إلى مرحلة النضج الفني. فالرواية الحديثة تعبير عن وعي فني متطور وتجسيد فعلي لمفاهيم أدبية ونقدية جديدة تتصل بوظيفة الرواية وماهيتها وصلتها بالواقع وعلاقتها بالمتلقي، فهي بنية أدبية متميزة تتخلق نتيجة للتفاعلات الذاتية (طبيعة العناصر الروائية وتفاعلاتها) والتفاعلات الموضوعية (علاقتها بالواقع والتراث المحلي والعالمي وعلاقتها بجمهور القراء).

ولهذا كله فإن هذا الكتاب يرى أن التجديد الأدبي والفني لا يقتصر على التغيير في الأسلوب، ولا يعني التزيين والزخرف وإضافة الأصباغ والألوان، ولا يعادل مسايرة الدرجة السائدة في مكان آخر، بل يعني ما هو أعمق من هذا كله وأدل من هذا كله، إنه يعني إحساس الأديب بأن الأدوات القديمة أو المألوفة لم تعد ناجعة في تحليل الواقع والتفاعل معه وتفسيره وفهمه، ولهذا لا بد من البحث عن أدوات جديدة فاعلة في هذا المضمار.

بعبارة أخرى إن التجديد الأدبي بحث دائب عن أدوات تمكن الأديب وتزيد من قدراته على التعبير عن علاقة الإنسان بواقعه المتغير المستجد، وبهذا المعنى فإن التجديد في الأدب هو - في التحليل الأخير - حيازة جمالية للعالم أو بحث عن عالم أفضل.

والرواية الحديثة - تبعا لما تقدم - تسعى إلى التعبير عن العلاقات الاجتماعية القائمة، أو الإسهام في «خلق» علاقات جديدة، فهي تصدر عن وعي جمالي يتخطى حدود الوعي السائد، ويتجاوزه إلى آفاق جديدة، لهذا فإن مهمة الرواية الحديثة لا تتمثل في الوعظ والإرشاد والتعليم، كما هو شأن الرواية التقليدية، بل تتمثل في تجسيد رؤية فنية، أي تفسير فني للعالم، والرؤية كشف جديد لعلاقات خفية، ومن خلال هذا الكشف الجديد تتولد المتعة أو التشويق والجاذبية.

ولا شك في أن هذه «الرؤية» تعكس إحساسا عميقا بالقدرة على فهم الظواهر والربط في ما بينها وتفسيرها وتعليلها. فالرواية الحديثة التي تستحق هذه التسمية لا تهتم بالموقف العرضي والطارئ والسطحي والهامشي، بل تهتم بالثوابت والباطن الجوهري، فهي تتغلغل إلى جذور الظواهر، وتصور العلاقات من الداخل. وهذه الوظيفة تحدد ماهيتها لا العكس. كما أن هذه الصفات النوعية تنعكس على بنائها وأسلوبها وتقنياتها، وطبيعة التفاعل بين عناصرها ومحيطها.

وأهم ما يميز بناءها ذاك التصميم الهندسي، والاعتماد على البداية والذروة والنهاية، والترابط بين الأحداث والتفاعل بين الحدث والشخصية الذي يؤدي إلى نمو الأحداث وفق مبدأ العلِّية أو السببية، كما يؤدي إلى تطور الشخصية وتناميها، وكل هذا يؤدي إلى التوازن في العلاقة بين الحدث والشخصية، والشخصية والزمان والمكان، وهو ما يصف البناء بالتماسك والترابط والتدرج الفني، وتأتي تقنيات الرواية

الحديثة تلبية لرؤيتها ووظيفتها وتؤدي الأساليب السردية دورا رئيسيا في توازن البنية الروائية برمتها. وتختفي هنا ظاهرة التدخلات المباشرة والتعليقات المفسرة والحشو الذي لا مسوغ له، ويختفي الكاتب لتقديم المادة الروائية بموضوعية فنية لتحقيق التأثير والإقناع الفني. وكثيرا ما يستخدم ضمير المتكلم بدلا من ضمير الغائب، أو نلحظ تعددا في الرواة، وتنوعا في الضمائر. وتتمحور الأساليب والتقنيات حول بطل فرد (وهو ما قد يدل على قيم فنية بعينها) أو حول بطولة جماعية (وهو ما قد يدل على قيم فنية أخرى). وبسبب اهتمامها بالجوهري والباطن فإن لغتها لغة إيحائية تصويرية بعيدة تماما عن التقرير والمباشرة.

وتهدف الرواية الحديثة - وهذا مهم جدا ودال جدا - إلى التأثير في القارئ عن طريق تقديم «الحقائق النوعية الفنية» بصورة مقنعة. ويحدث في الغالب التركيز والسعي إلى تجسيد مبدأ مهم من جماليات التلقي يتمثل في «الإيهام بالواقعية» أي الإيهام بواقعية عالمها الفني، وهذا يفرض على الرواية الاهتمام بالتفاصيل والجزئيات أو تصوير نثريات الحياة التي تبدو دالة داخل الإطار الفني للرواية. ولكن مبدأ «الإيهام بواقعية العالم الروائي - يعني في ما يعني - مشابهته للعالم المعيش. وهذا مدخل عسير وصعب للحديث عن العلاقة النوعية بين الرواية والواقع، وقد لا يعنينا هنا الدخول في تفاصيل هذه العلاقة بمقدار ما يعنينا استخلاص الدلالة الكلية لتصميم الرواية الحديثة وأهدافها، من خلال علاقتها بحركة الواقع/العالم.

إن تشكيل الرواية الحديثة القائم على الربط بين الظواهر وتفسيرها فنيا، واستناده إلى مبدأ العلية والنمو العضوي والتماسك ومبدأ الإيهام، يعني أن العالم على درجة من الوضوح والفهم، وأن ظواهره (على الرغم من تباعدها وتنافرها وتفككها وارتباكها وفوضويتها) يمكن أن تخضع للفهم والربط والتفسير والتعليل، أو يجب أن تخضع لذلك. كما يعني أن أسئلة الواقع وتحدياته وأزماته المنوعة يمكن مجابهتها والإجابة عنها، أو يجب أن يحدث ذلك. بكلمة أخرى إن مهمة الفن الروائي هنا تكمن في إثارة الأسئلة والإجابة عن أسئلة أخرى، وهو قادر - من وجهة نظر أصحاب هذا النوع - على فهم العالم وتفسيره وتغييره والسيطرة عليه أو

حيازته. فالرواية الحديثة بنية فنية دالة، وتشكيلها الفني تجسيد لرؤية وثوقية للعالم، على الرغم من تنوع الرؤى الفنية وتعددها، والتباينات في ما بينها التي تصل إلى حد التناقض أحيانا.

ولابد من تأكيد أن الرؤية الوثوقية الفنية أشمل بكثير من التفاؤل والتشاؤم أو مشاعر العبث واللاجدوى. فحتى ألبير كامي الذي يُنَعت عادة بفيلسوف العبث يرى «أن العبث علاقة، علاقة انعدام التوافق بين الفرد من ناحية والعالم من ناحية ثانية، فليس العبث شيئا قائما بذاته... وبالتالي لا يمكن تصوير العبث على أنه شيء كلي مطلق» [٢]. فحتى الرؤية العبثية للوجود لا تسعى - عندما تصور وتجسَّد من خلال الكتابة الروائية - إلى انتشار العبث أو تجسيم إحساسنا بالعبث، بل تهدف - في التحليل الأخير - إلى حث المتلقي على المشاركة في البحث عن حل لهذه المعضلة، أو تصوير أسبابه المنبتة الصلة بالواقع لتصفيتها، أو تصويره (وهذا مستوى آخر من مستويات هذه الرؤية) على أنه مرحلة تسبق البناء، فرؤية العبث تصوير لخلل في العلاقات بين الإنسان والمحيط الذي يعيش فيه، لهذا فهي رؤية تسعى (في معظم مستوياتها)، وتهدف إلى أن يحل التناغم والانسجام والاتساق مكان الخلل.

ولا شك في أن ظهور الرواية العربية الحديثة يستند إلى أسس ومرتكزات أدبية وثقافية واجتماعية وسياسية وحضارية. ويمكن أن يذكر المرء هنا: تراكم الخبرات الفنية والأدبية، وتطور الوعي الجمالي والاحتكاك والتواصل مع تجارب الروائيين الأجانب، كما يمكن أن يشير إلى اتساع القاعدة المادية لفن الرواية من مثل: زيادة عدد السكان، وتعقد العلاقات الاجتماعية والاقتصادية، وانتشار التعليم، وزيادة عدد القادرين على القراءة والكتابة، وانتشار المدارس والمطابع ودور النشر والصحافة والمكتبات والكهرباء (للكهرباء أثر في توفير الوقت وإتاحة القراءة ليلا). كما يمكن أن يقف المرء عند المد الفكري والنهوض الثقافي والقومي والسياسي في الخمسينيات والستينيات، وإلى نضج الحركات الوطنية، ونجاح بعض حركات التحرر في العالم في تحقيق أهدافها أو بعض أهدافها.

كل هذه العوامل أدت إلى الإحساس بضرورة التغير والتغيير، وتجاوز الأدوات التقليدية، كما أدت إلى شحن الوجدان الجماعي بالقدرة على التخطي والتجاوز، وأسهمت في ولادة الرواية الحديثة الدالة بكليتها على الرؤية الوثوقية الفنية للعالم.

الرواية الجديدة: تجسيد لرؤية لايقينية للعالم

يتضح مما تقدم أن هذا الكتاب يرى أن النص الروائي بناء من القيم يشيَّد بواسطة اللغة. ولهذا تأكد في الصفحات السابقة أن التجديد الأدبي يعني – في التحليل الأخير – البحث عن قيم فنية جديدة دالة. فالتجديد من الصفات النوعية للأدب عامة، ولكنه لا يتخلق إلا نتيجة لعوامل عديدة ومؤثرات متنوعة. والباحث في الرواية العربية يرى أن هزيمة عام ١٩٦٧ هي بمنزلة الحد الفاصل بين مرحلتين في حياة الرواية في الوطن العربي. فمع الهزيمة سقطت قيم كثيرة. وقد جاءت الهزيمة تعبيرا حادا وصارخا عن تفسخ الأيديولوجيا السائدة آنذاك، وعن هزيمة الأبنية الحزبية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية والعسكرية...إلخ. وبهذا المعنى فإن الهزيمة أحدثت خلخلة في هذه الأبنية، وفي منظومة القيم السائدة، ومنها القيم الفنية والمعايير الجمالية، كما جعلت الشخصية المحلية تهتز من جذورها.

هذه العوامل وغيرها هيأت المناخ الملائم للتمرد على الجماليات الروائية المألوفة، وإبداع شكل روائي جديد بعناصره وبنائه، وتفاعلاته الذاتية والموضوعية، وفلسفته وقيمه الفنية التي يسعى إلى تجسيدها.

هذه التجارب الروائية الجديدة تستند – على الرغم من التعدد والتباين في ما بينها – إلى مفهوم جديد للرواية والفن عموما، ولجماليات التلقي، وللعلاقة بين المتخيل والواقعي والأدب والواقع.

ولما كانت الرواية الجديدة مفارقة للرواية الحديثة، معنى ومبنى، فقد أُطلقت عليها تسميات عديدة منها: رواية اللارواية Anti Novel، والرواية التجريبية Experimental Novel، ورواية الحساسية الجديدة، والرواية الطليعية، والرواية الشيئية والرواية الجديدة New Novel. ويبدو أن تعدد المصطلحات يؤكد أن الرواية الجديدة لا تندرج في أفق محدد ووحيد، لأنها بطبيعتها البنائية وفلسفتها وهدفها تتمرد بحزم ضد هذا التحديد أو التصنيف. ولا يجوز أن نطلق عليها مصطلح مدرسة، لأنها ضد التقعيد والتقنين أولا ولاختلاف النزعات باختلاف كل أديب وباختلاف كل عمل أدبي (٣). فالرواية الجديدة ألوان عديدة وفلسفاتها متعددة وكذا مفاهيمها. ولهذا فلا غضاضة أن نجد تباينا، وربما تعارضا أو تناقضا، بين ألوانها المتنوعة، بل قد نجد هذا التباين والتناقض بين روايتين لكاتب واحد. ولهذا أرى أن

مصطلح «الرواية الجديدة» ينطوي على كل ما هو جديد، ويحتوي على كثير من الصفات المتعارضة والألوان المتباينة، ولهذا فهو أشمل من سائر المصطلحات، وربما أكثر دقة.

وقبل الحديث عن ألوانها ونماذجها وماهيتها يمكن القول إن الرواية الجديدة تعبير فني عن حدة الأزمات المصيرية التي تواجه الإنسان، فالذات المبدعة تحس غموضا يعتري حركة الواقع ومجراها، كما تشعر بأن الذات الإنسانية مهددة بالذوبان أو التلاشي. وفي ظل تفتت القيم واهتزاز الثوابت وتمزق المبادئ والمقولات وتشتت الذات الجماعية وحيرة الذات الفردية وغموض الزمن الراهن والآتي وتشظي المنطق المألوف والمعتاد، في ظل هذا كله تصبح جماليات الرواية الحديثة وأدواتها غير ناجعة في تفسير الواقع وتحليله وفهمه، وعاجزة عن التعبير عنه. وتصبح الحاجة ماسة إلى فعل إبداعي يعيد النظر في كل شيء، ويدعو إلى قراءة مشكلات العصر قراءة جديدة. ولهذا كله تسعى الرواية الجديدة إلى تأسيس ذائقة جديدة أو وعي جمالي جديد.

فعندما تتشظى الأبنية المجتمعية، ويفقد الإنسان وحدته مع ذاته، لا بد من الاستناد إلى جماليات التفكك بدلا من جماليات الوحدة والتناغم. وفي ظل التفتت والتبعثر والتناثر لا بد من تفجير منطق الحبكة القائمة على التسلسل والترابط أو البداية والذروة والنهاية. وإذا كانت الرواية الحديثة تكابد من أجل اختفاء الكاتب لتقديم المادة الروائية بموضوعية، فإن الروائي الجديد يتدخل بصورة مباشرة وغير مباشرة، بل يتعمد مخاطبة القارئ ومحاورته كما يتقصد التعليق والشرح، وكل هذا من أجل تحطيم مبدأ «الإيهام بالواقعية».

وتُلاحظ الانحرافات السردية المتكررة المتعمدة، فهناك انتقال من حدث إلى حدث، ومن مكان إلى آخر، ومن شخصية إلى ثانية. وهذه الانحرافات المتعمدة تكسر التسلسل الزمني، بل تُفقد الزمن أهم خصائصه (أي التسلسل). وتتداخل الأزمنة، وأحيانا تختفي، وكذا المكان. وحتى موضوع الرواية لا يتصف بالوحدة أو التناغم أو التحديد. والشخصيات مجرد أطياف أو أسماء، أو هي مجرد حروف لا معنى لها (س. ص) أو رموز أو ضمائر أو أصوات. ولغة الرواية ليست واحدة، فهناك مستويات متعددة، وأحيانا نلحظ تمردا على اللغة المألوفة وتراكيبها وقواعدها.

ولا يعني كل هذا «أن الرواية الجديدة بلا شكل، وإلا تحولت الى شيء هلامي بعيد عن مجال الفن، بل يعني أن الشكل هنا ليس قالبا جاهزا يلقى على التجربة فيحتويها... فهو في مفهومه الجديد شيء ينمو من خلال التجربة ويخضع لمتطلباتها... إن المؤلف يمارس تجربته، ولا يعرف هويتها الأخيرة، ولا يستطيع أن يتنبأ في النهاية ومن ثم فإن الصفة الرئيسية لهذا الشكل أنه تجريبي يخلقه كل من المؤلف والقارئ» (٤).

فعلى الرغم من تفكك البنية الروائية المتعمد وتبعثر عناصرها الظاهرة، فإن هذا «التصميم المتناثر» ينطوي في داخله على دوائر دلالية جزئية تمكن المرء من استخلاص الدلالة الكلية للرواية الجديدة وأهدافها من خلال علاقتها بحركة الواقع/العالم:

إن بناء الرواية الجديدة القائم على عدم الربط بين الظواهر، ورفضه مبدأ العلية أو السببية في بناء الأحداث وتمرده على جماليات الوحدة والتماسك والنمو العضوي، وتحطيمه مبدأ الإيهام بالواقعية، إن كل هذا يعني أن العالم يتصف بالغموض والارتباك والفوضى. وأن ظواهره «المتجاورة» و«المتباعدة» و«المتنافرة» و«المتوازية» عصية على الفهم أو التعليل. وينبغي ألا يوحي مثل هذا الكلام بأن مهمة الروائي هنا تنحصر في الوصف، مع أن الاعتماد على الوصف في كثير من النماذج الروائية الجديدة يشكل لونا من ألوان هذا النمط الجديد (٥)، بل إن مهمة الروائي تكمن في إثارة الشك والتساؤلات، فالرواية الجديدة «لا تثير انفعال القارئ، ولا تدفعه إلى توهم الحقيقة، ولا إلى الاندماج مع بعض الشخصيات أو مع العالم الروائي، بل تدفعه إلى التفكير من جديد في كل ما يقرأ. كأن القارئ يقرأ وهو منفصل بدرجة ما عما يقرأ ويراقب، أو كأنه يقرأ ويراقب، وهذا يمكنه من النظر نظرة نقدية للرواية ودلالاتها الكلية، ويدفعه إلى التأمل (في مغزى التجاور والتنافر والتوازي والانحرافات) لا للاندماج (٦).

فالرواية الجديدة تثير الأسئلة الفنية التي تصدم القارئ أكثر مما تجذبه، وتهز وعيه الجمالي وذوقه أكثر مما تدغدغ عواطفه، وتجعله يعيش في عالم متماسك بفوضاه، وهي تؤكد له مرارا (بصورة مباشرة وبأساليب عديدة) أن ما يقرأه لا يمثل الواقع، بل هو مجرد عمل متخيل. فالرواية الجديدة بنية فنية دالة على الاحتجاج العنيف، والرفض لكل ما هو متداول ومألوف، وهي تجسيد لرؤية لايقينية للعالم. مع تأكيد تنوع نماذجها وتعدد ألوانها وتباين أطيافها واختلاف مناهجها في التصوير.

ولا شك في أن ظهور الرواية الجديدة في الوطن العربي، وانتشارها في الربع الأخير من القرن العشرين يستند إلى أسس ومرتكزات أدبية وثقافية وسياسية وحضارية محلية. ويمكن أن يشير المرء هنا - إضافة إلى عامل المؤثرات الأجنبية، وهو عامل مهم بكل تأكيد - إلى الانفتاح على التراث القصصي القديم، بعد المنعطفات الحادة، وإلى هزيمة عام ١٩٦٧ التي تمثل - ولاتزال - حجر الزاوية في كل ما جرى ويجري حتى هذه اللحظة. وإلى اهتزاز الثوابت الوطنية والتاريخية، بعد انكفاء تجربة الكفاح المسلح، وبروز «عملية التسوية»، وإلى انزواء المناخ العام الذي ولدته حركات التحرر في العالم وانتهاء الحرب الباردة، وإلى تفسخ الأحزاب، وترهل العمل الجماعي المنظم، وإلى تفتت الأيديولوجيات وتراجعها وتخبطها، وإلى استفحال أزمة الديموقراطية، وإلى غياب المثل أو فقدان النموذج القيادي، وإلى اتساع هوة التفاوت الاقتصادي وما تولده من حرمان وألم.

كل هذه العوامل دفعت إلى التمرد على التقاليد الجمالية الروائية الراسية وأسهمت في ولادة الرواية الجديدة الدالة بكليتها وفلسفتها على الرؤية اللايقينية للعالم.

ويضم هذا الكتاب دراسات تطبيقية لتجارب روائية عربية جديدة، ظهرت في المرحلة الزمنية التاريخية التي أُشير إليها. وقد اختيرت الروايات استنادا إلى عدد من المعايير الجغرافية والموضوعية والفنية، واستنادا إلى طبيعة القضايا الأدبية والنقدية التي تثيرها كل تجربة. فكل تجربة متفردة بأسئلتها وتفاصيلها البنائية ومفاهيمها الأدبية واللغوية ومرتكزاتها وفلسفتها الجمالية. وسيلاحظ القارئ أن هناك روايات من مصر والمغرب وتونس والجزائر والعراق ولبنان وسورية والأردن وفلسطين. وأن هناك حضورا لصوت الروائيين الشبان الجدد، ولصوت المرأة الروائية، وحضورا لصوت الروائيين الذين نشأوا وترعرعوا في حقل الرواية الحديثة، ثم ما لبثوا أن تحولوا إلى حقل الرواية الجديدة. وأحسب أن هذا التنوع يتيح للمرء فرصة أكبر لاستخلاص الفكر الروائي العربي الجديد بألوانه وأطيافه.

وإضافة إلى الأسئلة التي وردت في مستهل هذا التصدير، أود أن أذكر أسبابا أخرى دفعتني إلى دراسة الرواية العربية الجديدة. فقد لمست من خلال القراءة والمتابعة أن هذه التجارب الروائية الجديدة تنطوي - مع تأكيد

تعدد أبنيتها وتنوع رؤاها - على ملامح وأصداء مشتركة من مثل: الحزن العميق والمرارة والأسى الذي يكتنف هذه التجارب، والرغبة العارمة في تجاوز كل التقاليد الجمالية والمنظومات الفكرية والأيديولوجية، وفي الموقف من السلطة والزمان والعالم، ففي نسيج هذه التجارب نسمع نغمة هامسة خافتة تسعى إلى رثاء الإنسان وهجاء العالم، وهي تجارب لا تعالج موضوعات محددة، لكنها تثير قضايا جمالية وفلسفية جديرة بالتأمل والحوار، وتختفي فيها البطولة... والأبطال... ويكاد يتلاشى الإنسان إذ يتحول إلى مجرد اسم أو رقم أو شيء أو صوت أو ضمير... لكنها ترسم من وراء ذلك إشارات الاستفهام التي تتضح بالاحتجاج على أوضاع الإنسان العربي المتردية. وتراها جريئة في تجسيد أبنية سردية جديدة، أبنية تصاغ بطرائق فنية حصيفة، طرائق تشجع على كسرها أكثر من اتباعها، وترسي - على صعيد جماليات التلقي - مبادئ جمالية أهمها كسر «الجدار الرابع» الفاصل بينها وبين قرائها، وتحطيم مبدأ الإيهام.

وعلى الرغم من كل هذا فإنها لا تشكل مدرسة أدبية، لأنها تقف بحزم ضد القوانين والقواعد، ولاختلاف نزعاتها وتعدد ألوانها - كما تقدم - فهويتها، إن كانت لها هوية، تتمثل في التمرد الدائم الذي يصل إلى حدود التمرد على ذاتها. وبؤرتها - إن كانت لها بؤرة - تتمثل في التعدد والتنوع:

فمنها ما يستلهم الأنواع السردية القديمة والحديثة لتوليف بنية سردية هجينة جديدة (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل)، أو تجسيد بنية سردية غنائية جديدة تباين النزعات الغنائية المألوفة للتعبير عن جمود الزمن أو كسره (أرواح هندسية، فقهاء الظلام، الريش)، أو رسم دوائر سردية تُجسَّد من خلالها علاقة جديدة بين مفهوم الكتابة ومفهوم القراءة في تقاطعهما مع حركة الواقع (مملكة الغرباء)، أو بنية سردية فسيفسائية لتأكيد التعدد والتنوع (النخاس)، أو بنية سردية تنهل من جماليات التفكك (... أنت منذ اليوم)، أو من جماليات التشظي (الشظايا والفسيفساء)، أو بنية سردية تروي سيرة الأشياء بدلا من سيرة البشر، أو سيرة البشر من خلال سيرة أشيائهم (هليوبوليس)، أو بنية سردية تلجأ إلى النمو الاستعاري الشعري بديلا للحركة الروائية المألوفة بعد ذوبان الفعل الإنساني (وردة للوقت المغربي)، أو بنية سردية تنمو، لا من خلال النمو العضوي، بل من خلال

التناسل اللاعضوي (حارس المدينة الضائعة)، أو بنية سردية تتمرد على الحدود والقيود وتثير إشكالية التجنيس (الديناصور الأخير)، أو بنية سردية تشيد من خلال تراسل الأجناس الأدبية والفنية وغير الأدبية والفنية (شرفة الهذيان)، أو بنية سردية تنهل من جماليات الرعب (الشمعة والدهاليز) أو من الأجواء الغرائبية العجائبية (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي)، أو بنية سردية مفتتة في سبيل التمرد حتى على سلطة المعنى (بيضة النعامة).

* * *

وسيجد القارئ أن التعامل النقدي مع هذه التجارب قد انطلق من اعتبار الرواية عملا فنيا، لا شريحة من الحياة أو الواقع، وأن الصياغة الفنية تعني أكثر مما يعني المحتوى. ولهذا كان الاهتمام منصبا على البحث عن الفنيات والتقنيات والأساليب واستخلاص الدلالات الفنية الجزئية والمبادئ والقيم الجمالية الكامنة في ثنايا التفاصيل البنائية والتشكيلات اللغوية. وهو بحث مضن، لاسيما إذا أخذ المرء بعين الاعتبار جدة هذه التجارب وخصوصية منطقها الفني.

كما سيلاحظ القارئ أن المنهجية التي تنوولت من خلالها الروايات، منهجية مرنة ومتحركة، إذ تشتق أدواتها وخطواتها الإجرائية ومعاييرها من طبيعة التجارب الإبداعية العربية المحلية المدروسة - لا من التيارات النقدية «الوافدة» - وهي منهجية اقتضتها إملاءات الظاهرة المدروسة والأسئلة التي ولدتها، فكل نص روائي له منطقه الفني وكيانه ومنظوره وأسئلته وخصائصه، وله فلسفته. ولا بد من أن يشير المرء هنا إلى أن فلسفة النص المدروس تفرض على الناقد الخضوع الجزئي لمنطقه الفني (الجديد)، فمعايير الرواية الحديثة (Modern Novel) مثلا لا تصلح للتفاعل النقدي مع الرواية الجديدة (New Novel)، وأحسب أن هذا الخضوع الجزئي يجعل المنهج مرنا ومتحركا وقادرا على التفاعل الخصب مع منطق النص وفلسفته، كما قد يفسر التنوع في أسلوب التناول، والتنوع في الخطوات الإجرائية. وهو ما يلاحظ في العناوين الرئيسية والفرعية لمحاور هذا الكتاب.

وأحسب أن هذه المنهجية - بمفاهيمها وتصوراتها وأدواتها وخطواتها الإجرائية ومعاييرها - تفرض الابتعاد عن الأحكام النقدية المباشرة أو الصارمة، كما تفرض الابتعاد عن البحث عن الحسنات والعيوب، أو مواطن الجودة

والرداءة.. فهذه مهمة قديمة وعقيمة لأنها تدفع بنا إلى موقعي القبول والرفض، أو تحصر الممارسة النقدية بين طرفين حادين يمكن اختزالهما بـ: نعم أو لا. ولهذا كله تمثلت وظيفة المنهجية المتبعة في «الفهم»: فهم الشكل التعبيري وأدواته وأساليبه وخصائصه وأبعاده وعلاقاته، لاسيما علاقته بنظام التوصيل، وفهم هذه التجارب الروائية ومسوغ وجودها وفلسفتها وهدفها.

وتتطلب مهمة «الفهم» العكوف الطويل على النصوص، كما تتطلب الرصد والتوصيف والتحليل والتفسير والتعليل والربط والمقارنة. وسيلاحظ القارئ أنني لم أكتف بكل هذا، فكثيرا ما حاولت مناقشة ومحاورة التجارب المدروسة من داخل منطقها الفني لا من خارجه.

* * *

وبعد... فإن كل ما آمله أن تكون محاور هذا الكتاب، مجتمعة، قد توصلت إلى تجسيد الصفات النوعية لتجارب روائية عربية تتميز بنسيجها ومشكلاتها ومواقفها، وأن تكون قادرة على إثارة الأسئلة والتساؤلات التي من شأنها إغناء المسار الأدبي والنقدي العربي الذي يشكل نسقا تكوينيا مهما من أنساق الثقافة العربية المعاصرة، التي تمر بمرحلة تاريخية قاسية مملوءة بالقلق والاضطراب والفوران.

أخيرا أود أن أشكر جميع الروائيين، سواء تناولت أعمالهم أو لم أتناولها، فقد أفادتني هذه التجارب الروائية في بلورة كثير من التصورات الأدبية والنقدية. كما أود أن أشكر جميع الأساتذة والزملاء والأصدقاء الذين أمدوني بكتبهم وملاحظاتهم.

والله ولي التوفيق.

د. شكري عزيز الماضي
الأردن ـ مارس ٢٠٠٨

1

السرد المهجن والمفارقات

«إن المفارقة لا تكون مفارقة إلا عندما يكون أثرها مزيجا من الألم والتسلية»

أ. ر. تومبسن

إضاءات منهجية

«السرد المهجن» مفارقات بنائية، أو نسيج سردي جديد، تدخل في تكوينه بصورة أساسية المفارقات المتعددة وعناصر وأساليب من الفنون السردية القديمة من مثل المقامة والسيرة والملحمة والرواية التاريخية التقليدية، ومن الرواية الحديثة. ويتجلى السرد المهجن بهذا المعنى في روايات إميل حبيبي. وقبل الدخول في تفاصيل المكونات البنائية في رواياته - تحديدا - يشعر المرء بضرورة توضيح بعض الملاحظات المنهجية.

وهنا لا بد أن يؤكد المرء أن تقدير أي عمل فني أمر شخصي، فكل الناس قادرون على إبداء آرائهم في ما يقع بين أيديهم من أعمال أدبية أو فنية. لكن ما يميز الناقد ويوضح أهمية دوره، أنه الوحيد القادر على اكتشاف القيم الفنية الكامنة في هذا النص أو ذاك وبيان مدى جدتها ودلالاتها وتأصيلها.

وفي حال الوقوف عند روايات إميل حبيبي (التي لقيت مواقف متناقضة تراوحت بين التبجيل الكامل إبان صدورها، والإدانة المطلقة

قبيل رحيله) يخيل للمرء أنه مضطر - مرة أخرى - إلى تأكيد بعض المسائل المهمة التي يمكن أن تحقق للقراءة النقدية درجة أو نوعا من الاتساق والتماسك والموضوعية، من مثل:

أولا: ضرورة البدء بالنصوص الإبداعية ذاتها، والاستناد إليها لاكتشاف قيمها الفنية، وطبيعة هذه القيم وطبيعة تفاعلاتها الذاتية/ الداخلية والموضوعية/ الخارجية.

ثانيا: ضرورة الوعي بأن تحول القراءة النقدية بتحول المواقف السياسية للكاتب، أمر ينطوي على درجة كبيرة من الخطورة، لأن النص الأدبي عندئذ يعد وثيقة سياسية، وبهذا تُلغى المسافة بين الأدب والسياسة وتُلق الصفات النوعية للظاهرة المدروسة.

ثالثا: إن خضوع القراءة النقدية لأسباب خارجية محيطة بالنص الأدبي، واعتبار هذه الأسباب - وهي متغيرة بكل تأكيد - مفاتيح أساسية لفهم النصوص وتحليلها، أمور تفضي إلى مزالق كبيرة، من أهمها الاستناد إلى معايير (خارجية) غير مشتقة من خصائص الظاهرة المدروسة، (من مثل: الحلال والحرام، والتقدمية والرجعية!...إلخ).

رابعا: ضرورة الفصل بين شخصية الكاتب العملية (إنسانا، سياسيا...إلخ) وشخصيته الإبداعية، فالأديب إنسان يتميز - ولا يمتاز - عن سائر الناس، أضف إلى ذلك أن العلاقة بين حياة الأديب وأدبه ليست آلية ولا متوازية بل معقدة ومتشابكة. فقد يصور الأديب تجارب لم يعشها. وقد علمنا تاريخ الأدب بأن النص الإبداعي قد ينطوي على دلالات لم يقصدها الكاتب، بل قد ينطوي - أحيانا- على دلالات مضادة لمعتقداته وآرائه.

* * *

تؤكد الملاحظات السابقة ضرورة الوعي بخصوصية الإبداع، وخصوصية الممارسة النقدية، وينبغي أن يكون واضحا أن هذا البحث لا يسعى إلى رصد الحسنات والعيوب، فهذه مهمة قديمة هجرها النقاد

والدارسون، كما لا يسعى إلى التبجيل أو الإدانة، أو إلى الرفض أو القبول، بل يطمح إلى الفهم وإلى ترسيخ أعمال إميل حبيبي الإبداعية ضمن دائرة الإبداع الفلسطيني والعربي، ولا سيما أنها تقف شامخة ضمن تلك الدائرة لغة وفكرا وأسلوبا وهدفا.

ولتحقيق هذا الطموح - اختير إميل حبيبي وروايته «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» - كما حُدِّد المدخل النقدي من خلال المفارقة «Irony»؛ والمفارقة مفهوم رئيسي في النقد الأدبي. وأحسب أنها تصلح لولوج عالم إميل حبيبي الروائي وفهمه وتحليله وتفسيره. كما تهيئ أرضية خصبة للناقد الذي يسعى - ليس إلى تقدير الرواية - بل إلى بيان مكامن القيم الفنية في النص المدروس. فالدور الاجتماعي للناقد الحصيف يكمن في رعاية القيم الأصيلة وقدرته على اكتشاف الجديد وتأصيله.

المفارقة ... لماذا؟

يلاحظ المتمعن في روايات إميل حبيبي اعتمادها على المفارقة، بدءا بالعناوين ومرورا بالموضوعات والصور الوصفية والسردية وانتهاء بالنسيج اللغوي والبناء الفني. لذا يمكن القول إن توليد المفارقة في رواياته من الصفات المميزة والخاصة لصوته الإبداعي. والمفارقة مفهوم مجابه، لأنه غامض وغير مستقر، ومتعدد الصور، وعلى الرغم من هذا فإن تحديده أمر ممكن، استنادا إلى الصفات المشتركة أو المتشابهة، التي تظهر في أمثلة أو مجموعة متنوعة من المفارقات.

ويمكن القول - استنادا إلى الصفات المميزة - إن الميزة الأساسية في المفارقة «هي تباين بين الحقيقة والمظهر» [١]، مع تأكيد أن العلاقة بين المظهر والحقيقة ليست علاقة تشابه أو لا تشابه أو تعادل ، بل إنها كما يرى (شفالييه) علاقة تضاد (أو تعارض أو تناقض أو تنافر أو عدم اتساق) [٢]، ولهذا يرى «فريدريك شليغل» أن المفارقة تعني «توتر الأضداد» [٣]، ولا شك في أن هذه المعاني تدل على أن للمفارقة بنية درامية، أو صورة مزدوجة. ومن الناحية الأسلوبية فإن المفارقة ضرب من التأنق، هدفها الأول - كما يخبرنا «ماكس بيربوم» - إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيرا [٤]، فالمفارقة تخضع لمبدأ الاقتصاد اللغوي والتكثيف الإشاري، كما تنطوي على مبدأ آخر هو مبدأ

عدم التوقع، الأمر الذي يثير الدهشة والتأمل. فأن يُسرق اللص، أو يغرق مدرب السباحة، مفارقتان تشيران إلى أن هذه الأمر غير محتمل فعلا. أي تشيران إلى الفرق بين ما يُتوقَّع حدوثه وما يحدث فعلا. وكلما اتسع هذا الفرق كبرت المفارقة (٥).

وتتجلى أهمية المفارقة وقوتها من كونها عنصرا تكوينيا مهما من عناصر الحياة والأدب. فـ «صاموئيل هاينز» يرى «أن تجاور المتنافرات جزء من بنية الوجود» (٦) و«كيركغارد» يؤكد «أن ليس من حياة بشرية أصيلة ممكنة من دون مفارقة» (٧) وقد نتفق مع «أناتول فرانس»: «أن عالما بلا مفارقة يشبه غابة بلا طيور»... ولكننا لا نريد لكل شجرة أن تحمل من الطيور أكثر مما تحمل من الأوراق (٨). ويمضي «وين بوث» إلى أبعد من ذلك، إذ يربط بين المفارقة والحياة عامة حيث يقرر «لدى قراءتنا أي مفارقة تستحق الجهد، فإننا نقرأ الحياة نفسها، نقرأ الشخصية والقيمة ونشير إلى أعمق معتقداتنا» (٩).

والمفارقة في الأدب قديمة قدم الأدب نفسه، وإن اتخذ المصطلح معاني متعددة، وعُرضت ماهيتها ووظيفتها بصيغ وعبارات مختلفة. فـ «الانقلاب» الذي تحدث عنه أرسطو نوع من أنواع المفارقات. و«الفجوة»، و«الشعرية»، وحتى «الأدبية» التي قال بها جاكوبسون تنطوي على مبدأ التضاد والتنافر والتوازي والتجاور وعدم التوقع. أما كلينث بروكس فيرى أن المفارقة هي جوهر الأدب. فما يجعل من العمل الأدبي عملا أدبيا هو المفارقة. وقد وصفت آراء بروكس بـ «نظرية المفارقة» (١٠). وعلى صعيد جماليات التلقي فإن قوة المفارقة تتجلى من خلال المتعة التي تولدها. فالمفارقة على حد تعبير «ج. ج سجك» تستمد قوتها« من واحدة من أشد وأقدم وأكثر المتع دواما في الذهن البشري المتأمل - متعة مقابلة المظهر بالحقيقة» (١١). كما تتجلى قوتها وتأثيرها من خلال وظيفتها الأساسية المتمثلة في إعادة التوازن إلى الحياة.

وبهذا المعنى فإن الوظيفة الرئيسية للمفارقة وظيفة إصلاحية، «فهي تشبه أداة التوازن التي تبقي الحياة متوازنة أو سائرة بخط مستقيم، تعيد إلى الحياة توازنها عندما تحمل على محمل الجد المفرط، أو لا تحمل على ما يكفي من الجد، كما تظهر بعض المؤلفات المأساوية، فتوازن القلق، لكنها كذلك تقلق ما هو شديد التوازن...» (١٢).

حتمية توليد المفارقات

ويبدو للمرء أن للمفارقة مجالاتها وميادينها، فروايات إميل حبيبي تعرض للقضية الفلسطينية بتشابكاتها وتعقيداتها وأبعادها... هذه الأبعاد: الدين، الأخلاق، السياسة، التاريخ، الحب، القهر الاجتماعي، القهر الوطني، الاضطهاد العنصري، تتميز بانطوائها على عناصر متناقضة: الإيمان والحقيقة، الجسد والروح، العاطفة والعقل، الذات والآخر، الحرية والضرورة، ما يجب وما هو واقع، النظرية والممارسة، الأمل واليأس، اللقاء والإبعاد... إلخ. إن استغلال هذه الثنائيات كلها على مستوى المفارقة معناه الدخول في مجال سبق للقارئ دخوله وهو به مشغول (وهذا سبب من أسباب اهتمام القراء برواياته). وفي مستوى آخر فإن رواياته تصبح روايات تنافر وانهيار وتوتر وإخفاق وأمل. فباطن الحياة- التي يصورها - وظاهرها على تضاد كامل مع بعضهما. والشخصية في مثل هذه الأجواء لا تستطيع تحقيق دوافعها الداخلية (سنقف عند شخصية سعيد بعد قليل) ولا أن تستخرج من عالمها معنى أو أن تقيم هويتها، وكل ما قد تصيبه من «نجاح جزئي» ستتحقق هي نفسها من أنه وهمي ومنقوص (١٣).

ولهذا كله جاءت رواياته التي تحتم توليد المفارقة على مستوى الموضوع أو الشخصية (موضوع المفارقة) أو الصور الوصفية والسردية أو النسيج اللغوي والأسلوب الساخر أو البناء الفني برمته.

روايات جديدة

إن روايات إميل حبيبي تثير قضايا أدبية ونقدية جديدة. وقد أثارت «سداسية الأيام الستة» (١٤) جدلا كبيرا حول بنائها، أو بلغة المفارقة حول تفككها المنسجم أو انسجامها المفكك. وتعد روايته «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» رواية جديدة في موضوعها وأجوائها ولغتها وبنائها. وتعد - بحق - من علامات الطريق في مسار الرواية الفلسطينية والعربية أيضا. ولا بد من التأكيد هنا أن الرواية التي توصف بأنها من علامات الطريق تنطوي - أو يجب أن تنطوي - على أمرين معا:

الأول: أنها تضيف جديدا على صعيد الشكل أو البناء.

الثاني: أنها تعبر عن أزمة من أزمات وجودنا المعاصر.

فلا بد من توافر هذين العنصرين لا أحدهما، وقد توافرا في «الوقائع الغريبة...» باقتدار لافت كما سنرى.

العالم الروائي

تغدو «الوقائع الغريبة...» رواية غنية بأفكارها وأحداثها وشخصياتها، وبتوازياتها وتفرعاتها وأساليبها وتقنياتها. ويبدو تلخيصها أمرا غير ممكن؛ لأن بناءها لا يعتمد على حدث مركزي تتفرع منه أحداث فرعية، كما أنها لا تعتمد على البناء التقليدي من مثل البداية والذروة والنهاية. فالوقائع الغريبة تتكون من ١٤٠ صفحة من القطع المتوسط، وهي مقسمة إلى ثلاثة أقسام، يسمي الكاتب كل قسم بـ «كتاب» وكل قسم أو كتاب له عنوان: فالكتاب الأول عنوانه: «يعاد»، والكتاب الثاني عنوانه: «باقية»، والكتاب الثالث عنوانه: «يعاد الثانية».

وكل كتاب أو قسم يضم عددا من المشاهد، وكل مشهد محمل رقما وعنوانا، والكتاب الأول يضم عشرين مشهدا، والثاني: ثلاثة عشر مشهدا، والثالث: عشرة مشاهد.

ويلاحظ أن هذه المشاهد ليست مشاهد بالمعنى المألوف، لأنها لا تترابط ولا تنمو ولا يدفع الأول منها إلى الثاني، بل هي مشاهد مبعثرة بفن، وموحية ورامزة. تشكل بمجموعها مناخا روائيا وعالما روائيا حافلا بالفوران والتضاد والتوتر والحيوية والاضطراب، وبناء فنيا جديدا كل الجدة.

مفارقات: العنوان، الموضوع، الرؤية

لا نكاد نقرأ عنوان الرواية حتى يجبهنا بمفارقة تجعلنا نحس بالدهشة وتدفعنا إلى التأمل. فالعنوان طويل نسبيا «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» وليس طول العنوان وحده هو ما يثير الدهشة، بل ما يتضمنه من تضاد ذي دلالات متعددة. فلو تأملنا كلمتي «الوقائع الغريبة» لوجدنا أن الكلمة الأولى تشير إلى وقائع أي أحداث حدثت، والثانية تشير إلى أن هذه الوقائع غريبة أي غير متوقعة أو غير محتملة الحدوث، وهي وقائع غريبة تدور حول اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل. فهناك تضاد بين الوقائع الغريبة في اختفاء وتضاد بين السعادة والنحس، وكلمة المتشائل كلمة منحوتة من كلمتي المتفائل والمتشائم. فسعيد يقف على السور الفاصل بين حدي التفاؤل والتشاؤم،

فالعنوان طويل وغريب ورامز. وهو ينبئ بالعالم الروائي، فالرواية تصور عالما حافلا بالاضطراب والانفعالات المنوعة المختلطة المندغمة بعضها ببعض بعرى وثيقة، فنلاحظ تداول عواطف الحب والأمل واليأس واللقاء والإبعاد والسخرية المرة بالجراح البليغة. هذا الرصيد العاطفي يحتم توليد المفارقات. إن همّ الرواية الأساسي يكمن في إبراز صور من نضال الشعب العربي الفلسطيني في وجه الاضطهاد العنصري والقهر الاجتماعي، وفضح أساليب المحتل. ذاك النضال الذي يلتحم بقلب التاريخ حيث الغزو الصليبي وحصار عكا وغزو المغول إلى أن تصل إلى الانتداب البريطاني، مرورا بالنكبة الكبرى عام ١٩٤٨ وقيام «إسرائيل»، وبالعدوان الثلاثي، وبهزيمة الأيام الستة عام ١٩٦٧...إلخ. هذا الامتداد الزماني والمكاني يأتي من خلال صور غير مرتبة ولا متتابعة، إذ يأتي ذكرها على شكل ومضات مبعثرة ولقطات متناثرة بفن. وأهم من هذا وذاك أن هذه الصور النضالية المتصلة لا تجسد من خلال شخصية عادية بل من خلال شخصية سعيد السلبية والجبانة والمتخاذلة وهذه مفارقة جديدة ومذهلة.

السرد المهجن / مفارقات بنائية

يقوم البناء الفني للوقائع الغريبة على استلهام عناصر وأساليب فنية قديمة وحديثة يستقيها الكاتب من منابع عديدة ويوظفها باقتدار، فتارة يستخدم عنصرا من فن المقامة، ومرة من فن السيرة، وحينا من الرواية التاريخية التقليدية، ومرات من فن الملحمة، لكنه لا يكاد يدنو خطوة من هذه الأنواع القصصية التقليدية حتى يبتعد عنها خطوات، شاقا لعمله طريقا جديدا كل الجدة.

وهو لا يكتفي بأساليب القصص القديم بل نراه يوظف أساليب فنية حديثة مثل: التداعي وتيار الوعي والتذكر، كما يستند إلى الرموز المنوعة والسخرية الناعمة والنسيج اللغوي ضمن عباراته القصيرة، ولون انعكاساتها على بناء الرواية، وحركة الشخصيات وفعلها المؤثر في النفس.

الوقائع الغريبة... وفن المقامة

في الكتاب الأول «يعاد» يختار الكاتب ألفاظا لغوية غريبة منتقاة، يحتاج القارئ في بعض الأحيان إلى الاستعانة للبحث عن معانيها، كما تُستخدم الهوامش بكثرة لشرح ألفاظ أخرى. وهناك أيضا ظاهرة الاستشهاد

بالشعر العربي القديم. وهذه الظواهر من سمات فن المقامة لا فن الرواية. فالمقامة تستخدم الألفاظ الغريبة لأن هدفها تعليمي أساسا، أما الرواية الحديثة فلا تستخدم الهوامش، كما أنها لا تعتمد بل أحيانا «تنفر من الألفاظ المنتقاة لذاتها» [١٥].

فالوقائع الغريبة تستفيد من بعض سمات فن المقامة (هذا الفن الذي ينطوي على مفارقة كبرى، إذ يوصف بأنه شعبي المحتوى أرستقراطي الأسلوب) في تشييد بنائها الروائي الخاص، لكنها رواية وليست مقامة، والظواهر المتوافرة في الكتاب الأول تختفي في الأجزاء الأخرى.

الوقائع الغريبة ... وفن السيرة

يلاحظ القارئ أن «الوقائع الغريبة» تركز على شخصية سعيد أبي النحس، وتمزج بين الميل القصصي والسرد التاريخي لوقائع وأحداث معروفة، وهي بهذا كله تقترب من فن السيرة، لكنها لا تكاد تدنو من فن السيرة حتى تبتعد عنه خطوات كبيرة. فالوقائع الغريبة لا تبدأ بتصوير حياة سعيد منذ ولادته، كما أن سعيدا إنسان (دون العادي) في بلاهته الظاهرية وجبنه وتخاذله الفنيين، والسيرة - كما هو معروف - غالبا ما تكتب وتدور حول الشخصيات العظيمة أو المهمة، وهذه مفارقة فنية كبيرة.

الوقائع الغريبة... وفن الملحمة

تشتمل الوقائع الغريبة على أحداث متعددة وشخصيات متصارعة، نستطيع من خلالها أن نتعرف على شعب معين ونعرف مزاياه، ونتبين ما لديه من معطيات حيوية في صراعه المصيري، وفوق هذا وذاك يلاحظ أن الوقائع الغريبة تهدف - كما تهدف الملحمة - إلى الحفاظ على كرامة الأمة وصيانتها، وكل هذه السمات تجعلها قريبة من الملحمة، ويمكن أن نضيف سمات أخرى؛ فهي تلتقي مع الملحمة في تصوير بعض المشاهد ورواية أو سرد مشاهد أخرى، وفي تلك الانتقالات السريعة عبر الأزمنة والأمكنة، وفي استخدام ضمير الغائب في سرد الأحداث.

لكنها تفترق عن الملحمة في عنصر بارز مهم، وهو أن الملحمة تقدم تاريخ أمة ما في صراعها مع قوى خارجية، أو عدو قومي من خلال بطل منتصر. أما «الوقائع الغريبة» فإنها تقدم تلك المعاني من خلال شخصية محورية، لا يمكن أن نصفها بالبطولة حتى في أدنى درجاتها، فسعيد إنسان «دون العادي» بجبنه وتخاذله ونذالته - وإن تكن بصورة فنية - وهذه الصفات يخبرنا بها سعيد نفسه حين يقول: «إنني أدرك حطتي وإنني لست زعيما فيحس بي الزعماء، ولكن يا محترم أنا هو الندل» (١٦)، فالفرق بين سعيد وبطل الملحمة كبير، بحيث ليس هناك وجه شبه للمقارنة، فبينما يتصف سعيد بالضعف والاشتهاء والأثرة يتصف بطل الملحمة بالقوة والطهارة والإيثار.

الوقائع الغريبة... والرواية التاريخية التقليدية

تهتم «الوقائع الغريبة» اهتماما كبيرا بالمادة التاريخية، فالأحداث التاريخية فيها بمنزلة الشرايين التي تمد الرواية بالحركة والحياة. لكنها ليست رواية تاريخية تقليدية... فالكاتب ضئيل التصرف بالأحداث التاريخية، وهو يعرضها في خطوط عريضة غير مرتبة بالمرة في إطار الحقيقة الخالية من الكذب والمبالغة، أضف إلى ذلك أن اهتمام الرواية ينصب بالدرجة الأولى على اللحظة الحاضرة على الرغم من وفرة المادة التاريخية، والموازنات والمقابلات المستمرة بين الماضي والحاضر.

وهناك مفارقة أخرى مهمة وهي أن «الوقائع الغريبة» تمزج الوقائع والأحداث التاريخية المسرودة بعنصر الفكاهة والسخرية حيث تندغم المأساة بالملهاة في محاولة لنقد الواقع المعيش وإدانته.

مفارقة الأحداث

تتشكل «الوقائع الغريبة» من أحداث منوعة سياسية، اجتماعية تاريخية...إلخ هذه الأحداث لا تأتي متتابعة أو متسلسلة زمنيا بل تصاغ على شكل ومضات متناثرة بانسيابية وتلقائية هادفة. فالحدث لا يسير بخط مستقيم بل ينمو بشكل متعرج ومنفرج ومتفرع، فسير الأحداث يتخلله التذكر

والاسترجاع والمقابلة ثم تذكر داخل التذكر، وكل هذا يؤكد أن الحبكة في الوقائع الغريبة من النوع المفكك «Loose». وهذا الوصف لا يعني أن الحبكة ضعيفة؛ لأنه لا يتضمن حكم قيمة، فالحبكة المفككة في هذه الرواية لها دلالاتها ولها وظيفتها.

فالرقعة الزمانية والمكانية ممتدة واسعة، وهناك انتقالات منوعة دائمة وموازنات عديدة مستمرة بين الماضي والحاضر، لكن الرواية ليست تاريخا - كما ذكرت سابقا - مع أنها زاخرة بالأحداث والشخصيات المتصارعة: فالكاتب إذ يتناول أحداثا سياسية في مرحلة معينة، تراه يقوم ببعض المقارنات والمقابلات مع حوادث تاريخية قديمة، فتمتد رؤيته إلى التاريخ القديم، ويضع يده على الصور المشرقة من التراث، فيحييها من جديد في محاولة لتأكيد قدرة شعبه الخارقة على مواجهة الغزوات والحملات من ناحية، وتأكيد حضارة شعبه، التي تمده بطاقة هائلة وتشحن وجدانه بروح المقاومة والتفاؤل بالنصر أمام الغازي الجديد من ناحية أخرى، فليست هي المرة الأولى التي تحتل فيها فلسطين، وليس التشرد الذي تعرض له الشعب فريدا من نوعه، يقول معلم سعيد مخاطبا إياه «خذ لك عكا مثلا، فحين افتتحها الصليبيون في سنة ١١٠٤، بعد حصار دام ثلاثة أسابيع، ذبحوا أهلها ونهبوا أموالهم، وبقيت في أيديهم ٨٣ عاما حتى حررها صلاح الدين بعد موقعة حطين...إلخ [١٧]. واقرأ معي كيف تجرى المقابلات والموازنات الهادفة، وكيف تُمزج الفكاهة والسخرية بالحقائق عند عرض المادة التاريخية والوقائع المعروفة، يحدثنا سعيد عن أستاذه ويصفه بالمغضوب عليه:

«فقد كان العرب حين يفكرون - قال المغضوب عليه - أسرع حركة من دوران الأرض حول شمسها، فأصبحوا الآن يتخلون عن ملكة التفكير لغيرهم، وكان المغضوب عليه يبقينا في الصف بعد الدوام، ويغلق النوافذ، ثم يحكي لنا متباهيا عن «أبي الريحان محمد بن أحمد البيروني الذي استنبط كروية الأرض، وأن جميع الأجسام تنجذب نحوها قبل نيوتن بثمانمائة عام، خصوصا عن ابن الهيثم الذي كان، وهنا يخفت صوت المغضوب عليه فيصبح همسا ثوريا، أول عالم انتهج الأسلوب العلمي المادي الحديث بضرورة الاعتماد على الواقع الموجود، والأخذ بالاستقراء والمقارنة، فقد كان العرب حين

يفكرون – قال الأستاذ المغضوب عليه – يعملون ثم يحلمون، لا كما يفعلون الآن يحلمون ثم يحلمون، ومنذ ذلك الحين وأنا أحلم بأن يذكرني التاريخ حين يذكر فلكيينا الأقدمين، وبقيت أحلم على هذا المنوال حتى جندلوا والدي – رحمه الله – وقامت دولة إسرائيل» [١٨].

فالرواية لا تصور الوقائع والأحداث التاريخية بموضوعية محايدة، كما يخيل للقارئ للوهلة الأولى، بل تقدم تفسيرا جديدا للماضي والحاضر معا.

هذه المقابلات والمفارقات تدل على اهتمام الكاتب بالتفاصيل المنوعة والجزئية والمتفرعة، لكي يوضح أهميتها، ويبين أن التاريخ لا ينطوي على لون واحد بل يتضمن ألوانا لا حصر لها، فحركة التاريخ متغيرة باستمرار وهي تنطوي على صراع دائم بين السلبي والإيجابي... ولا يمكن أن يبقى الحاضر القاسي ثابتا، ولو لم تهتم الرواية بتفاصيل التفاصيل لاضطرت إلى عرض الأحداث الكبرى، التي تتضمن نكبات ومآسي متصلة، وهذا يتنافى مع رؤيتها للتاريخ، كما قد يؤدي إلى إحداث صدمة للقارئ لا إلى شحن وجدانه بروح التفاؤل والتصدي.

مفارقة الشخصية

يُنظَر هنا إلى المفارقة لا من زاوية من يمارسها، بل من زاوية من يقع ضحيتها، والضحية التي تريد المفارقة إصابتها هي الشخص الذي أخفق في إدراك المفارقة، وعند إضفاء فكرة المفارقة على غرير غافل يقع ضحية لمفارقات موضوعية وأخرى هادفة، يمكن عند ذاك وصف المرء بالمفارقة [١٩].

وإذا كانت الشخصية/ المفارقة تثير الدهشة والفكاهة والتأمل، فإن الممارس (الكاتب) يهدف من خلالها إلى تحقيق أهداف أخرى بعيدة تتمثل في الكشف عن الذات الجماعية، لهذا يمكن القول إن مفارقة الشخصية: جهل بالذات وكشف للذات.

ويمكن اعتبار شخصية «سعيد أبي النحس» شخصية مفارقة، فهو الشخصية المحورية في الرواية، كما أنه يتسلم السرد في مواضيع عديدة... وهو يتصف بالبلاهة والغفلة والجبن، كما أنه يثير السخرية. وهو يقف على أرض لا يدرك الكثير من المفارقات التي تعصف بها. وهو يمثل حالة سلبية إذ يقدم خدمات للمحتل. لكنه – وهذه مفارقة أخرى –

ينجب «ولاء» الفدائي، ويلتقي بسعيد الملك (لاحظ أن اسم الفدائي لا يأتي مصادفة مطابقا لاسمه) وعندها يبدأ رحلة التذبذب بين الشكوى من الدهر المنحوس المشؤوم الذي جعله خادما مطيعا لـ «الرجل الكبير» وبين أن يعيش بقية حياته إنسانا كبقية خلق الله، كما يقول، فتراه يخاطب الرجل الكبير الذي جاء يطلب منه العودة إلى خدمته بلهجة تنم عن بداية تحول ما:

« - حلوا عني واركبوا غيري.
- هل تتوهم أننا نجد أمثالك ملقين على قارعة الطريق؟
- قضيت نصف عمري في خدمتكم، فدعوا البقية أعيشها كبقية خلق الله، لا أهش ولا أنش» (٢٠).

والملاحظ أنه لا ينجو من بطش المحتل واضطهاده على الرغم من خدمته السابقة. لذلك نراه في الجزء الثاني من الرواية يعيش حياة «لا يهش فيها ولا ينش»، على حد تعبيره، ولكن انطلاقة «ولاء» وصمود «سعيد الملك» يجعل بقاءه على هذه الحال مستحيلا لذلك يختفي مع رجل الفضاء.

فهل يرمز اختفاؤه إلى اختفاء الحالة التي يمثلها من سلبية وعدمية وتشاؤم؟ وحول هذا تقول «يعاد»، وهي تشير إليه في أثناء تحليقه مع رجل الفضاء، «حين تمضي هذه الغيمة تشرق الشمس». لكن هذا التفسير ساذج، فضلا عن أنه لا يساير الواقع المعيش، لأن الحالة التي يمثلها سعيد ستظل ماثلة عند كثيرين غيره، فهو مجرد فرد ولا يرمز إلى شعب كامل. لذا فإن اختفاءه رمز لمعنى أكثر عمقا، ولا سيما أن السارد يدعونا ألا نصدق حكاية التجائه إلى «إخوته الفضائيين»، كما يدعونا إلى أن نبحث عنه ويضيف أننا «لن نعثر عليه ما لم نتعثر به». وسعيد نفسه يخبرنا منذ الصفحة الأولى بأنه اختفى ولم يمت. ولم ينضم إلى فدائيين، ولم يعفن منسيا في زنزانة، كما قد يتوهم البعض. وهذا كله يرجح أن اختفاءه والدعوة إلى البحث عنه مع لزوم التعثر به رمز للبحث عن الذات واكتشاف القدرات الكامنة فيها، فالبدء في البحث والمراجعة والاكتشاف يقود إلى الثقة بالذات ويعزز التفاؤل.

الوقائع الغريبة ... والأساليب السردية الحديثة

توظف «الوقائع الغريبة» كثيرا من الأساليب السردية الحديثة التي تصل فيها إلى حدود الرمز والمفارقات والأسلوب الساخر، واستخدام التذكر والاسترجاع والتداعي وتيار الوعي. ومن خلال أسلوب تيار الوعي يُجسَّد التوتر الناتج عن التضاد بين الواقع الخارجي وما يجول داخل النفس. ويأتي تيار الوعي ممتزجا مع الحوار الرامز، فسعيد بعد أن يلتقي بسعيد الملك الفدائي داخل الزنزانة يدور بينهما هذا الحوار، الذي يوضح مقدرة الكاتب على توظيف الأدوات الفنية الحديثة، وتوليد المفارقات الموحية والدالة:

«قلت: أهلا فخرجت آها، فسمعت صاحب الجسم الملتف بعباءة الملوك الأرجوانية يهمس... ما شأنك يا أخي؟

قلت: هل هذه هي الزنزانة؟

قال: أول مرة.

قلت: هناك غرفة بلا نوافذ.

قال: وهناك أمل بلا جدران.

قلت: وأنت.

قال: فدائي ولاجئ... وأنت.

فتحيرت من هويتي كيف أنتسب أمام هذا الجلال المسجى الذي حين يتكلم يئن ويتكلم حتى لا يئن. هل أقول له إنني كبش ومقيم؟ أم أقول له: دخلت بلاطكم. فسترت عورتي بأنين طويل... فتحامل على نفسه فإذا هو منتصب أمامي بقامته الفارعة، حتى رأيته يحني رأسه كي لا يصطدم بالسقف أو كي ينظر إلي.

وصاح: كف يا رجل.

وقلت في نفسي: ها قد أصبحت رجلا بعد أن ركلتني أرجل الحراس، وكان ظاهر الشباب لم تزده عباءته الأرجوانية إلا شبابا.

- مالك يا أخي؟

لو كنا التقينا في الخارج هل يناديني بيا أخي، وشيء في عينيه أعادني عشرين عاما إلى وراء إلى ملاعب الصبا ومدارج شارع الجبل، وفي ندائه مالك يا أخي سمعت صراخ يعاد القديمة، والعسكر يلقونها في سيارة الترحيل: هذه بلدي، داري، وهذا زوجي! فأعولت كالأطفال.

- اصبر يا ولدي.
- فلم أتوقف عن البكاء، إلا أنه كان اعتزازا، وامتنانا، بكاء الجندي يمنحه قائده وسام الشجاعة.
- تشجع يا والدي.
- دوسي أيتها الأحذية الضخمة على صدري! اخنقي أنفاسي! أيتها الغرفة السوداء أطبقي على جسدي العاجز فلولاكم لما اجتمعنا من جديد... الحراس الغلاظ... لو كانوا يعلمون... هم حرس الشرف في بلاط الملك، والغرفة السوداء هي البهو المفضي إلى قاعة العرش! أصبحت أخاه أصبحت والده... فأعيدوا ابتسامتكم إلى قوالبها أيها العسكر...إلخ» [٢١].

مفارقة اللغة والأسلوب الساخر

ينطوي النسيج اللغوي للوقائع الغريبة على مفارقات لفظية ولغوية منوعة، ويعد الأسلوب الساخر - وهو المهيمن على الرواية من البداية وحتى النهاية - ذروة هذه المفارقات: إذ من خلاله تُدمج المأساة بالملهاة، ويحدث انقلاب في الدلالة، وتؤدي هذه المفارقات دورا بالغ الأهمية على صعيد جماليات التلقي وتجسيد رؤية الرواية - كما سيتضح بعد قليل.

أشرت سابقا إلى ما يتضمنه عنوان الرواية من ألفاظ متضادة ودالة، ويلاحظ أن النسيج اللغوي للرواية مرصع بألفاظ منحوتة مشعة، وألفاظ محورة وأخرى غريبة أو مهجورة [٢٢]، ويمكن أن يشير المرء إلى دلالة أسماء الشخصيات، يعاد، باقية، ولاء، فتحي، سعيد أبي النحس وسعيد الملك...إلخ. فالكاتب ينحت الألفاظ ويأتي بأخرى جديدة تخدم أغراضه، كما يحور في كلمات كثيرة مثل الندل وهو يقصد النذل، ويلجأ - كما قلت - إلى الأسلوب الساخر، الذي يعتمد على المبالغات المدهشة الجذابة والمفارقات الموحية المضحكة، فهو يدمج المأساة بالملهاة ليصل إلى أهدافه، كما يستثمر المستويات المتعددة اللغة، فأحيانا تأتي العبارة رصينة متماسكة، وحينا تأتي بألفاظ محكية بسيطة ولكنها فصيحة ودالة: يخبرنا سعيد أبو النحس أن أخاه تقطع إربا إربا إثر عاصفة هبت على (الونش) الذي يعمل فيه وكان عروسا ابن شهره، فقعدت أمه تضرب كفا بكف، ودهشت من صراخ عروسه وبكائها قائلة لها «مليح أن صار هكذا وما صار

غير شكل، فما ذهل أحد سوى العروس التي لم تكن من العائلة فلا (كذا) تعي الحكم، ففقدت رشدها وأخذت تعول في وجه والدتي: أي غير شكل بعد هذا الشكل يمكن أن يكون أسوأ منه؟ ولم يرق والدتي نزق الشباب فأجابتها بهدوء وكأنها تقرأ في المندل: «أن تخطفي في حياته يا بنية أي أن تهربي مع رجل آخر علما بأن والدتي تحفظ شجرة العائلة عن ظهر قلب، والحقيقة أنها هربت مع رجل آخر فكان عاقرا فلما سمعت الوالدة أنه عاقر، رددت لازمتها: فلماذا لا نحمده؟» [٢٣].

ويجسد الأسلوب الساخر لقطات من المفارقات الاجتماعية التي تعتمد على المقابلات والعبارات اللغوية القصيرة، لاحظ كيف يصور العلاقة بين الرجل والمرأة العربيين ويقارنهما بالعلاقة بين مثيليهما الصهيونيين:

«فخرجت امرأة تلم الغسيل... فنظرت نحوي ثم هتفت بأمر... فأسرعت مبتعدا... ولكني رأيت رجلا في مثل سنها، يخرج ويجمع معها الغسيل، قلت في نفسي: هذه خدعة فكيف يجمع رجل غسيل بيته؟ هذه فعلة لم يفعلها أبدا والدي، رحمه الله، مع أنني لا أذكر والدتي إلا عاجزة وكثيرة الهم» [٢٤].

هذا الأسلوب الساخر وهذه اللقطات الموحية تتبعثر في الرواية في حرية وانطلاق يوحي للوهلة الأولى بالتفكك والعشوائية، ولكن بعد أن نتعمق فيها نراها ترتبط بالموقف الروائي العام ارتباطا وثيقا.

ولكن ما دور المفارقة اللغوية أو ما دور الأسلوب الساخر في الرواية؟!

«الوقائع الغريبة» شكل روائي جديد فرضته رؤية الكاتب الخاصة، فهو يحاول تأريخ وجدان شعبه عبر مراحل القضية وتشابكاتها، وهو يضع يده على مادة وفيرة من حياة الجماهير الفلسطينية المثقلة بالجراح والنكبات المستمرة التي تمتد عبر أكثر من نصف قرن، هذه المادة التراجيدية المتصلة الممتدة عبر الأزمنة والأمكنة لا يتحملها أي شكل روائي مألوف، ولذا كان لا بد من شكل جديد يكون قادرا على استيعابها، ولعل رؤية الكاتب وموقفه هما اللذان أوحيا له بتوليد المفارقات المنوعة، وأوحيا له برسم شخصية سعيد على هذا النحو، وبضرورة استخدام أسلوب ساخر فكاهي، فلكي لا يصدم القارئ باستعراض حلقات متصلة من الهزائم والكوارث، التي ترين على طول البلاد وعرضها، كان لا بد من أسلوب فكاهي ساخر يؤدي دورا بالغ الأهمية يتمثل بتجديد الثقة بالذات حين تتقبل المأساة بالضحك، فتبقى على درجة ما من التوازن.

وأحسب أن هذا قد يوضح - ما ذكرته سابقا - أن المفارقة تشبه أداة التوازن، وأن وظيفتها الأساسية تتمثل بإعادة التوازن إلى الحياة، كما قد يوضح قول «أ.ر. تومبسن»: «إن المفارقة لا تكون مفارقة إلا عندما يكون أثرها مزيجا من الألم والتسلية» (٢٥).

* * *

وأخيرا فإن روايات «إميل حبيبي» تنطوي على قيم فنية أصيلة وجديدة، كما تجسد توازنا دقيقا بين الضرورة الفنية والتفسير السياسي، واهتماما ووعيا عميقا بالتراث العربي الإسلامي، وبحثا دؤوبا عن العنصر الإنساني وسط الركام، ولهذه الأسباب كلها كان اهتمامي بها وحرصي عليها.

2

بنية السرد الغنائي

«إذا كان تجميد الزمن وكسره يمثلان نوعا من التمرد على منطق التتابع، فإن اختزال الزمن يمثل نوعا آخر من التمرد على منطق الحركة المتتابعة. وتفجير التتابع المنطقي واختزال الزمن يفرضان نوعا من المناخ الغرائبي أو العجائبي، وهو مناخ يذكر بالقصص الأسطوري والخرافي، أي بالأشكال القصصية الشفاهية القديمة»

المؤلف

أولا: معنى السرد الغنائي ومحتواه

يتميز الشكل الروائي بانسيابيته وقدرته على استلهام أدوات وتقنيات فنية من الشعر والدراما والسينما والتراث الأدبي الشفاهي. وهو بمزجه بين الأساليب المتنوعة وصهرها في بوتقة السرد، يتميز عن سائر الأنواع الأدبية بقدرته الفائقة على التمرد على الحدود والقواعد، وعلى ذاته أيضا. ولعل هذا التمرد المستمر هو ما يجعله يتصف بخاصية المرونة والانسيابية والحركة الدائبة، وهي خاصية ربما تمكنه من تحقيق بعض النجاح في منافسة الأنواع الأدبية الأخرى والأشكال الفنية السمعية والبصرية. وهو إذ يتميز عن سائر الأنواع الأدبية الأخرى فإنه لا يمتاز عنها من حيث الجوهر. فالشكل الروائي في جوهره صورة لغوية سردية مكتوبة للفعل البشري (مع التعدد والتباين النسبي في تصور الفعل البشري وتصويره). وبديهي أن الفعل حدث والحدث حركة، وفي مستوى من المستويات

يمكن القول إن الرواية في جوهرها حركة (مع التعدد والتباين النسبي أيضا في تصوير هذه الحركة وحيثياتها وبواعثها ومساراتها وتوجهاتها وتشابكاتها). ويجب أن يلفت انتباه المرء قول بعض النقاد إن سرعة هذه الحركة أو بطئها يحددان الملامح النوعية للأعمال القصصية، فالأسطورة والخرافة والحكاية تتصف بسرعة حركتها أما الرواية فتميل نحو الإبطاء في صياغة هذه الحركة. ولكن هل يعود هذا التباين - النسبي- إلى أن هذه الأنواع القصصية جميعها تأتي بإيقاعاتها (السريعة والبطيئة) نتاجا - مكملا أو تعويضيا... لإيقاع العصر الذي أنتجت فيه؟ أم يعود هذا التباين إلى أن الرواية فن الكلمة المكتوبة، وأن الحكاية والخرافة والسيرة الشعبية والخطابة والشعر أيضا فنون شفاهية بالدرجة الأولى؟ ألا توجد فروق كبيرة مهمة بين فن الكلمة المكتوبة والفنون الشفاهية؟ وبمعنى آخر ألا تتحكم كيفية تلقي الفن في بنائه وتقنياته ولغته أيضا؟

وقد لا يعنينا هنا الوقوف كثيرا عند هذه القضايا بمقدار ما تعنينا الإشارة إلى اتجاه الرواية العربية في الآونة الأخيرة نحو توظيف واستلهام الطاقات الفنية المتعددة للفنون الشفاهية. وهي بهذا المنحى وجدت نفسها أمام الموروث الأدبي العربي. وهذا الطموح فرض الانتقال من الأسلوب المكتوب إلى الأسلوب الشفاهي - المكتوب (أقول هذا لعدم القدرة على نقله بشكل شفهي كما هو شأن الشعر المكتوب مثلا). وهذا كله فرض بنية سردية متميزة يمكن تسميتها بالسردية الغنائية. ويمكن التأكيد مع أستاذنا الجليل الدكتور شكري عياد أن العنصر الغنائي لم يغب عن ميدان الرواية العربية منذ مرحلة النشأة، فـ «تراث الأدب العربي غنائي في أساسه. حتى حين اتجه الكتاب العرب المعاصرون إلى كتابة الرواية، لم يستطع معظمهم أن يتخلص من هذه الصبغة الغنائية أو لم يحاولوا ذلك، حتى أن مؤرخي الرواية العربية اضطروا إلى أن يفردوا فصولا مطولة لما سموه «رواية الترجمة الذاتية» [1]. وبالطبع فإن الصبغة الغنائية في الرواية العربية تشير إلى عنصر مهم في مجال تأكيد خصوصية الرواية العربية، إذ إن هذا العنصر يؤكد أثر التراث الأدبي العربي وعدم القدرة على الانقطاع عن هذا التراث كما يؤكد وهمية المعادلة التي استنفدت طاقات العديدين، وأعني بها معادلة «التراث - المعاصرة».

ولكن إذا كانت الصبغة الغنائية التي يشير إليها أستاذنا الدكتور عياد قد اقتحمت العوالم الروائية للرواد، تأكيدا لأثر الموروث الأدبي، أو لعدم محاولة روادنا التخلص منها، فإن السردية الغنائية التي أشير إليها تبدو متعمدة ومقصودة من البداية وحتى النهاية. أي تبدو تعبيرا متعمدا لتأكيد وتجسيد خصوصية الصوت الروائي العربي. وهي لا تعني بروز العنصر الذاتي فقط، كما لا تعني التوسل بالسرد القصصي للتعبير عن هموم الذات ومعاناتها - وإن يكن هذا موجودا - كما لا تتماثل مع روايات الترجمة الذاتية أو روايات الرؤية الذاتية، لأن هناك فرقا مهما بينهما يتصل بمحور الذات - الموضوع. فروايات الرؤية الذاتية تغيّب الموضوع، أو قل إن الذات هنا تتحول إلى موضوع، بينما تجسد السردية الغنائية تعادلا - مع الطابع التبادلي والكلي أحيانا - بين الذات والموضوع. وإذا كانت روايات الرؤية الذاتية نتاجا فنيا لحيرة الذات في صياغة موقف متوازن لمعادلة الذات - الآخر، فإن روايات السرد الغنائي نتاج فني لمحاولة الذات الإمساك بأسباب الأزمة. وينبغي ألا يوحي مثل هذا الكلام بأنه يتضمن حكما فنيا أو فكريا من أي نوع، لأنه يهتم بالدرجة الأولى برصد الفروق فقط. كما أن السردية الغنائية لا تعني ما اصطلح على تسميته بالرواية - الشعر، وهي الرواية التي يشكل الشعر عصبا رئيسيا في بنائها. وإن يكن الشعر متوافرا ويشكل عنصرا تكوينيا مهما في بنية السرد الغنائي.

السرد الغنائي - باختصار - هو السرد الذي يتجسد من خلال التصميم لا الحبكة. وبكلمة أكثر دقة يمكن القول إن السرد الغنائي يتشكل من خلال الصراع بين الحبكة والتصميم مع غلبة الأخير وهيمنته - أي التصميم [٢]. وللتوضيح أكثر أقول:

إن البنية السردية العادية (المألوفة) تعتمد على الحركة. ولا شك في أن الحركة (سريعة أو بطيئة) نتاج للحبكة، أي (للمبنى الحكائي)، لأن الحبكة تتعلق بديناميات السرد. أما بنية السرد الغنائي فتتجسد من خلال التصميم (سكونيات السرد). وإذا كانت الحبكة تنهض على التتابع والتسلسل والترابط والتراكم، فإن التصميم ينهض من خلال التجاور والتكرار والتداخل والانحرافات والوصف والاسترسال والتأمل والصور الافتراضية... إلخ. فالأحداث: أ، ب، جـ، د، هـ، لا تصاغ وفق قانون السببية أو المصادفات أو غيرهما، إذ لا يوجد رابط بين (أ) و(ب)، و(ب) و(جـ). فالمشهد (ب) يأتي بعد المشهد (أ) و(جـ) يأتي بعد (ب)،

وربما الأدق أن نقول إنه يأتي مجاورا لـ (ب) و(د) ولأنه لا توجد هنا مشاهد بالمعنى المألوف بل شذرات ولقطات وصور سردية متناثرة فإن التجاور يعني هنا تجاور هذه اللقطات والصور. وبديهي أن التجاور يفرض الانحرافات المتكررة في مجرى السرد، كما أنه يوحي بالتزامن لا بالتعاقب.

والتكرار لا يتوقف على الانحرافات السردية، بل نجده في بعض الأحداث والصور والأفكار والحالات والأوضاع... إلخ. ولا شك في أن التكرار يؤدي إلى التداخل.

ومن خلال التجاور والتزامن والتكرار والتداخل تتحول الشخصيات المتعددة إلى مجرد أسماء أو أطياف أو رموز. فهي ليست غاية بحد ذاتها، إنها لا تنمو ولا تتغير (هل من الممكن أن يتم هذا في ظل التزامن؟) بل هي لا تفعل وفي معظم الأحيان يكتفى بردود أفعالها (المتباينة) إزاء وضع متشابه. فهي وسيلة لتجسيد الحالة السائدة أو الوضع المتماثل المتكرر، أو مجرد أدوات للإيحاء بالمناخ الروائي المنشود. لهذا يمكن حذف بعضها أو تغيير أسمائها، كما يمكن تقديم وتأخير - وحتى حذف - بعض الصور السردية من دون تأثير يذكر. ويبدو أن بنية السرد الغنائي لا تعير انتباها لجماليات الوحدة والتناغم والانسجام، بل تهتم بجماليات التفكك واللاائتلاف.

ولهذا لا يكتفى عادة بالتجاور والتكرار، بل يضاف إليهما الوصف (الجمالي لا التفسيري) والصور السردية الغرائبية والتناوب والرمز والتهويمات والاسترسال الحر والتأمل واللغة المكثفة الموحية الرامزة (أكثر من اللغة التصويرية).

لهذا فإذا كانت الحبكة تتعلق بديناميات السرد، فإن التصميم يتعلق بسكونياته [٣]. فالحبكة حركة والتصميم سكون ووقوف. والحبكة تقدم والتصميم مراوحة في المكان. الحبكة تتقدم بنا في السرد والتصميم يؤخر هذا التقدم [٤]، أو يوقفنا (ليجعلنا نرى ونميز ونقارن ونتأمل بشكل ضمني).

لهذا فإن السرد الغنائي الذي يعتمد على التصميم لا يعني أنه خالٍ تماما من الحبكة، بل يعني أن هناك صراعا محتدما بين الحبكة والتصميم [٥] ينتهي لمصلحة الأخير وهيمنته. أو قل بأن الحبكة موجودة لكنها خفية باهتة مضمرة تعاني من انقطاعات وصدوع عديدة، لدرجة أننا لا نشعر بوجودها لأننا لا نحس أننا نتقدم إلا من خلال القراءة.

فنسيج السرد الغنائي ليس خاليا من الحبكة – الحركة، ولكنها حبكة من نوع جديد تنمو بما يشبه نمو الشبكة أو نسيج العنكبوت ولا تنمو بشكل عضوي إلى الأمام. وخلال هذه الصياغة الشبكية لا نشعر بأننا نتقدم، وإذا ما شعرنا بذلك في بعض الصور السردية (المستقلة عما قبلها وعما بعدها) فإننا لا نتقدم إلى الأمام، بل بشكل متعرج ومنفرج ولا نلبث أن نتوقف مرارا، لنعود من هنا إلى هناك، وهو ما ينتج عنه التكرار، التكرار مع التنويع أحيانا ومع التماثل أحيانا أخرى.

وأحسب أن الدخول إلى عالم «سليم بركات» الروائي سيزيد القضايا السابقة وضوحا، كما قد يبين أكثر مكونات السرد الغنائي.

ثانيا: سؤال العالم الروائي

يومئ النص الأدبي إلى سؤال ما، أو إلى عدد من الأسئلة، كما قد يجيب في الوقت نفسه عن عدد من الأسئلة الأخرى. وتتنوع الإيماءات والإجابات وفق تنوع النصوص وأصحابها ومرحلتها. لكن النص يتضمن في أعماقه إشارة استفهام، ومن هنا صلته بالمعرفة وربما بالمتعة أيضا. وأحسب أن دراسة النصوص الأدبية العربية وفق محور جماليات السؤال والجواب مهمة ملحة وضرورية [٦]، وتكفي الإشارة هنا إلى أن في قلب كل رواية سؤالا أو إشارة استفهام [٧]، وتبعا لذلك فإن الناقد يجب أن يهتم باستنباط السؤال الكامن في النص الروائي – لا بعيدا عن الموضوع والأحداث والأسلوب والتقنيات – بل من خلال ذلك كله.

وأحسب أن عالم سليم بركات الروائي يثير عددا من الأسئلة يمكن إجمالها بما يلي: كيف يمكن التعبير «روائيا» عن عالم لا يتغير؟ وكيف يمكن تصوير مظاهره وتعليلها «روائيا»؟ وتزداد أهمية هذا السؤال إذا أدركنا أن تصوير هذا العالم لا يتم من خلال رؤية سكونية للتاريخ، بل من خلال رؤية تطمح إلى تصوير الظواهر وتعليلها وترى الإنسان فاعلا ومحركا. وأظن أن هذا السؤال يشكل تحديا للروائي أكثر من الشاعر. لأن السؤال السابق لا يعني التعبير عن توقف الزمن أو تحجره، بل يعني: كيف يمكن أن نوقف الزمن من خلال السرد – الحركة؟ ففي مجتمع يفتقد التوازن كيف يمكن – أو هل يمكن – أن نعبر عنه بطريقة متماسكة تعتمد التتابع والتسلسل؟ وفي مجتمع مفكك مبعثر هل يمكن التعبير عنه بطريقة مترابطة؟

ثالثا: الانحراف المتكرر في مجرى السرد

يتصدر رواية سليم بركات «هاتِه عاليا، هات النفير على آخره...؛ (سيرة الصبا)» [٨] إيذان من ثلاث صفحات، وهو يشبه تمهيد الحكواتي الذي يقص السير الشعبية، فكأنه يخاطب القراء: «سآخذكم إلى العراء، سآخذكم إلى الفحيح الغامض السكون» (ص ٥). فعنصر المشافهة والسماع واضح، ومعروف أيضا أن التمهيد عنصر واضح في القص التراثي. وانسجاما مع العنوان الفرعي (سيرة الصبا) فهو يخاطب الصبية، ويؤكد أنه وهم من سيعيدون ترتيب العالم: «سنخطط لإصلاحات كبيرة بين الأعشاب. سنخطط لأن تتجنب العربات المرور من هذا الدرب أو من ذاك. سنخطط لانقلابات تحيل البغل إلى نمر: ضعوا في مؤخرته بعض النشادر وسترون. سنخطط لإطفاء حرائق نشعلها نحن، وسندلق المحابر على ثيابنا التي نكرهها ليشتري آباؤنا غيرنا. سنضرب بأحذيتنا الحجارة بدل الكرات لتتفتق، وسنختطف طاسات الشحاذين أمام أبواب المساجد لنجمع مصروفنا.

لست أغويكم. المكان يغوي لتكونوا لائقين به. فأشعلوا حروبكم قبل أن يشعل الآخرون حروبهم. واتبعوني» (ص ٦). وإضافة إلى عنصر المشافهة فإن الإيذان - التمهيد، يوحي بالعالم الروائي الزاخر بالبؤس والفقر والحرمان والقهر.

وأهم ما يلفت انتباه القارئ الانحراف المتكرر في مجرى السرد. فهناك انتقالات متعمدة مقصودة، فمن تعليق إلى وصف إلى تذكر إلى تأملات متعالية إلى نمو استعاري شعري، ومن مكان إلى آخر، ومن شخصية إلى ثانية، ثم هناك انفتاح على الزمن الماضي، ماضي الشخصيات أحيانا وماضي المكان أحيانا أخرى. وكان من الممكن أن أسمي هذه الانحرافات استطرادات لولا أن الاستطراد انحراف فرعي ما نلبث أن نعود بعد انتهائه إلى المجرى الأصلي. ففي هذه الرواية لا يوجد مجرى أصلي للسرد، فنحن هنا لسنا إزاء قصة فرعية داخل قصة أكبر، ولسنا إزاء صورة جزئية داخل صورة أكبر، بل نحن إزاء صور متجاورة، صور منفصلة بعضها عن بعض، ومتصلة من خلال تجاورها ومن خلال ساردها. وهذا التجاور لا يتصف بالحتمية، بمعنى عدم وجود سياق عام يملي هذه الانحرافات لعدم وجود الترابط. ولذا فإننا نستطيع التقديم والتأخير، بل حتى الحذف من دون أن يتأثر البناء. وبكلمة أوضح فإن العالم الروائي يتصف بالتفكك والتبعثر. وينبغي ألا يوحي هذا الكلام بأنه يتضمن حكم قيمة من أي نوع، لسبب بسيط ومهم وهو أن هذا التفكك متعمد ومقصود.

ولهذا يبدو - التكنيك - أكثر دلالة من المعاني في مثل هذا النوع من الروايات. وأحسب أن الناقد يجب أن يهتم بفهم الطريقة التي قدم بها هذا العالم الروائي. ومن الممكن أن يمضي أبعد من ذلك، إذ يهتم بدلالتها ومحتواها.

ومن المهم أن أشير هنا إلى أن هذه الرواية لا تصور العالم الروائي مفككا لتجسيد قيمة العبث، بل على العكس من ذلك، إذ يستطيع المرء أن يستخلص من إيحاءات السرد المباشرة وغير المباشرة أن الرواية تصور التفكك من أجل الوصول إلى قيمة أخرى تتمثل في الانسجام والائتلاف.

صحيح أن كثيرا من الصور السردية تشي بعبثية العالم المصور، وصحيح أيضا أن كثيرا من هذه الصور تقترب من تهويمات سيريالية، لكن القارئ المتمعن يستطيع أن يضع هذه الصور وتلك ضمن إطار الصورة الكلية أو الفضاء الروائي الذي يومئ إلى وضع الإنسان المتردي، ولكن مع ملاحظة مهمة هي أن هذا الفضاء الروائي يبدو في كثير من الأحيان معللا ومفهوما. وهي بهذا تختلف عن روايات العبث، لأنها لا تصور العبث كقيمة بحد ذاتها ولا كرؤية مهيمنة على الوجود بل تصوره كمرحلة للبناء.

ونتيجة لما تقدم فإن تلخيص هذه الرواية غير ممكن، فهي لا تتوفر على حدث محوري أو شخصية محورية. بل يمكن القول إن محور هذه الرواية هو الفضاء الروائي أو المناخ العام أو الأجواء أو الحالات الثابتة. لهذا لا يشعر القارئ بأن الزمن الروائي يتغير أو يتقدم، كما لا يشعر بنمو السارد نفسه أو تغيره.

وإذا وقفنا عند القسم الأول من هذه الرواية (هاته عاليا، هات النفير على آخره) المعنون بـ «النفير الأول»، وهو أكبر من مجموع القسمين الآخرين (النفير الثاني والنفير الثالث) لنمثل على كيفية هذه الانحرافات، فسنجد أنه يتكون من صور سردية متجاورة تشبه اللقطات السينمائية، فهو يبدأ بـ:

مدينة الملاهي والصخب/ ثم المعلم الحزبي/ ثم وصف حول الحكومات المتعاقبة (يوضح قهر السلطات)/ ثم وصف حول فصل الخريف والشتاء والربيع والصيف والخراب العام (قهر الطبيعة)/ ثم سرد حول بناء المسجد والمعركة بالحي الغربي/ ثم انفتاح على ماضي الملا أحمد يليه ماضي الملا رشيد/ ثم سرد عن قاسمو وعقدكي/ ثم عن الديكة والسماد الكيماوي/ ثم مارغو والصبية/ ثم المستشفى الحكومي/ ثم مارغو وممارساتها/ ثم تأملات متعالية تصاغ بلغة شعرية (ص٢٩)/ ثم عودة إلى مدينة الملاهي وراقصاتها ثم

أولاد قيس بريخان/ ثم ابنا (مرادو)/ ثم دكان بغدي ومهنته وإبراهيم بائع النقل/ ثم جدة حسينو/ ثم انحرافات جديدة تقدم من خلالها شخصيات جديدة لا نعرفها سابقامن دون رابط بالحدث أو السياق، وتقدم بشكل منفصل ومتتابع وتقريري (انظر ص٤٠ و٤١)/ ثم انتقال إلى ميرو/ ثم أريبو وخانمة المرأة المطلقة/ ثم مراد وأولاده والفرن والدكان/ ثم عودة مرادو من الحج/ ثم بشيرو وزوجة الفران باسيل/ ثم أولاد قدور بك/ ثم ابن زرزي.

ويمكن القول إن النفيرين الثاني والثالث يقدمان صورا سردية جديدة وشخصيات جديدة بطريقة مماثلة للنفير الأول. فالصور السردية المنفصلة المتجاورة تتتابع لتؤكد المناخ العام لهذا العالم الزاخر بالبؤس والفقر والقهر والانحراف والإذعان. فهذه الصور السردية لا تتضافر لتولد حركة إلى الأمام، بل تتجاور وتتكرر من خلال مضامينها، لتؤكد تخلف البيئة وفقرها وخنوعها.

وفي بيئة متخلفة خانعة لا تنمو الشخصيات ولا تتغير ولا تتخذ وجهة جديدة أو موقفا جديدا. ويمكن القول بأن تقنية الانحراف والتجاور لا تسمح بتلك التموجات التي تتيح مجالا لتصوير الشخصية في مواقف متعددة. كما أننا لا نحس بنمو السارد - الراوي. فالسارد يروي ما يشاهده فقط، من دون أن يكون جزءا من الأحداث إلا بواسطة ضمير المتكلمين «كنا صبية» أو ضمير المتكلم. وهو يروي من مخزون الذاكرة المملوء بصور الذكريات. إنه راوٍ يتذكر ويسرد ويصف ويعلق ويسترسل ويسرد ما يعن على ذهنه، من دون رابط أو من دون مبالاة بوجود هذا الرابط.

حتى الشخصيات - على الرغم من كثرتها - مجرد أسماء يتوسل بها للتعبير عن تبديلها أو تغيير أسمائها من دون أن نشعر بتغير ما. بل إن شخصية السارد (في رواية عنوانها الفرعي: سيرة الصبا) لا نتعرف عليها بأبعادها. فنحن لا نعرف عنه سوى أنه صبي صغير يلهو ويعبث من خلال الفقر والحرمان. فلم يطرأ على شخصيته أي تغير يذكر سوى أنه تعلم الضرب على الآلة الكاتبة في الصفحات الأخيرة من الرواية. والراوي يروي الآن، ولهذا كثيرا ما يذكرنا بقوله: عند ذاك/ بأعمارنا/ في ذلك الوقت/ كنا صبية وقتها/ فهو لا يروي بعين الصبي، بل بعين الرجل الناضج. فكل ما يروى متذكر. ومن الممكن أن نعيد الضباب الذي يحيط بالسرد الروائي إلى هذا السبب، أي أن كل ما يروى متذكر ولهذا يبدو مضببا. وتبدو الصلة قوية جدا بين السارد والكاتب سليم بركات، والكاتب لا يجد غضاضة في ذكر ذلك صراحة عند نهاية النفير الثالث والرواية:

«سلو رجل. سلو الذي هو أنا. سلو، سليمو، «بافي غزو» - ابن الملا بركات هو أنا. الرجل الصغير الهارب، المدقق المتفحص في الحسابات الكبرى للشمال، هو أنا. وسلو أي أنا، لم يعد لديه ما يفعله غير انتظار موت الصوفي «زينو». سيموت الصوفي «زينو» وسلو يعرف ذلك...إلخ» (ص١١٦).

ولكن هل التطابق بين السارد والكاتب يجعل هذه الرواية رواية ترجمة ذاتية؟ قد يرجح هذا العنوان الفرعي (سيرة الصبا)، لكن المرء لا بد أن ينتبه إلى وجود حيوات أخرى كثيرة، وإلى عدم نمو السارد أو انتقاله من موقف إلى موقف، كما قلت قبل قليل. وأهم من هذا وذاك أن الرواية لا تركز عدستها على حياة السارد، بل تهتم بالدرجة الأولى بتصوير المناخ الذي نشأ به السارد. لكن كل هذا لا ينفي أن العنصر الذاتي بارز وطاغٍ من البداية، وحتى النهاية على نحو يذكر بالعلاقة بين الأنا والقصيدة في الشِّعر الغنائي.

فالسارد - الكاتب يروي ما حدث وسيحدث، وهو يعرف ما دار وما سيدور، وهو يلخص ويكثف وينشئ ويشعر ويسترسل ويتلاعب بالكلمات والضمائر. وهو يروي بضمير المتكلمين في بداية الرواية: كنا، لكم أحببنا، لكم سرقنا، تذكرنا، لكنه ينتقل بعد ذلك إلى السرد بلسان سلو أو سليم بركات. لكن القارئ لا يشعر بأن هناك فرقا في الانتقال من ضمير المتكلمين إلى ضمير المتكلم. وهو يؤكد وجوده - كما أشرت قبل قليل - لدرجة أنه يسرد الحوار بين الشخصيات فيتحول الحوار إلى حوار سردي (انظر ص ٣٧، ٤٤ على سبيل المثال). والحوار قليل جدا، ووظيفته الإخبار والإعلام عن الظروف المحيطة بالشخصية أكثر من الكشف عن طبيعة الشخصية نفسها.

ويبرز وجود السارد عند الانتقال من صورة إلى أخرى، ولهذا كثيرا ما يستخدم السارد عبارات تتشابه وتتكرر عندما يشعر بضرورة اختتام صورة سردية والانتقال إلى أخرى:

«كان هذا قبل مجيء الصخب الذي ملأ ...» (ص ١٤).

«واختصار المسألة أن مديرية الأوقاف أقامت ...» (ص ١٨).

«وبعامة لم يجاوز الأمر بين الإمامين...» (ص ١٩).

«وذات يوم، ومن دون إنذار، وبينما كل من...» (ص ٢١).

«وأخيرا، حسمت مديرية الأوقاف الأمر فأصدرت...» (ص ٢٢).

«كان ذلك كظله قبل مجيء الصخب الذي خلع ...» (ص ٢٩).

إن كل ما تقدم يؤكد غياب الحدث المتدفق أي غياب الحبكة أو الحركة المتصلة فالانحرافات تجمد الحركة، وهو ما يعني توقف الزمن الروائي. أضف إلى ذلك أن كثيرا من الصور تخلو من الأحداث والشخصيات وتعتمد على استرسال السارد وتأملاته المتعالية والاستعارات الشعرية، وهي تولد مناخا ولا تولد حركة روائية، ولنتأمل هذه الصورة التي تأتي بين صورتين سرديتين:

«مصادفات متواصلة في شمال لم يكن وجوده إلا مصادفة. إذ لم تكن للأرض، من قبل إلا ثلاث جهات، تتعاقب فيها الأمور والحيوات في هندسة مجنونة محكمة، وكل شيء محسوب في السجل اللامرئي، مقسم إلى أصغر جذر تربيعي، أو تكعيبي، كاللوغارتم. وكان الهواء محاسب الأرض ودفتر دارها، يرتب الغيم في مكعبات، ويحسم من كثافة الضباب أو يزيدها، يحفر مجاري جانبية في الأنهار ليختزل المياه إلى الحد الذي تحتاجه أرض ما، يميل بأوراق الأشجار ليرتسم ظلها فوق بذور في حاجة إلى ظل، أو ليكشف الآلة بالنظام والمنطق، يأتي ويمضي وفق حساب معلوم لزوايا الهبوب: زاوية حادة، زاوية قائمة، زاوية منفرجة. وله فرجار يظلل لقلمه الرصاص صرير مؤنس على ورقة الغيب الشفيفة. غير أن الآلهة ملَّت تلك الهندسة كلها، وملت سلطة أن تعرف التعاقب واحتمالاته. ملت سلطة أن تعرف الأمور إلى الأبد، فقررت، ذات ظهيرة، وهي تنقل حجارة شطرنجها، في كسل أن تخلق جهة رابعة تستعصي على الهندسة، وعلى الحساب، وعلى الجبر، وعلى الاحتمالات، وعلى كل قياس آخر من قياسات معرفتها... فكان الشمال... الشمال المطرز بمصادفات ملتمعة كالخرز...

وها مارغو تزيد في مصادفات الشمال مصادفة جديدة، مصادفة أن مارغو هي مارغو... إلخ» (ص ٢٨ و٢٩).

رابعا: الحلقات السردية المتداخلة

في روايته «أرواح هندسية» [٩] يضيف الكاتب إلى ما تقدم تقنية جديدة تتمثل في تداخل الحلقات السردية وتكرارها. تكرارها مع التنويع أحيانا ومع التماثل أحيانا أخرى. بحيث يشعر القارئ بأنه لم يغادر اللحظة المصورة، ولم ينتقل إلى لحظة جديدة. فالشخصيات مجرد أسماء أو أطياف، والمكان ثابت، والمناخ العام قاتم، والأوضاع متماثلة، والمواقف هي هي، والشعور لا يتبدل. لكن تداخل حلقات السرد وتشابكها وتشابهها وتكرارها تولد حركة، لكنها ليست حركة إلى الأمام

ولا إلى الخلف، بل هي أشبه بالمراوحة في المكان. فكلما تقدمنا في القراءة نجد أنفسنا عند المشهد الأول الذي يتكرر كثيرا في الرواية (أ.دهر. العمارة. السفينة). ومن الصعب أن نلخص هذه الرواية بسبب التداخل والتكرار أولا، والمناخ الغرائبي ثانيا. بل من الصعب أن نقتبس من الرواية للتدليل على هذا التداخل والتشابك والتكرار، لأن عملا مثل هذا يحتاج إلى صفحات ممتدة. ولكن من الممكن قراءة الترسيمة التالية التي قد توضح كيف يُكرَّر الشخوص ويُثبت المكان وتتداخل الحلقات، وهي مستمدة من الفصل الثالث من الجزء الأول من الرواية:

الحلقة الأولى : أ. دهر/ والرسام/ والعمارة

الحلقة الثانية: أ. دهر/ والمرأة ذات الحول الخفيف/ والعمارة

الحلقة الثالثة: أ. دهر/ والرسام/ والعمارة

الحلقة الرابعة: أ. دهر/ والمرأة/ وابنتها/ والقائد/ والعمارة

الحلقة الخامسة: أ. دهر/ والرسام/ والقائد/ والعمارة

ويتخلل هذه الحلقات انتقالات إلى ومضات من الفصل الأول: العمارة/ السفينة/ صاحب العمارة/ الموتى/ الصوت الآخر/ شقة الرسام/ وهذه الومضات تأتي لتؤكد ثبات اللحظة والمواقف والمشاعر.

لكن المراوحة في المكان تفرض التكرار، تكرار الحدث، وتكرار الصورة/ وتكرار الصوت. فالشخوص هنا أشبه بأصوات. أو هي «أرواح هندسية» ويكفي أن نعرف أن من يقوم بمهمة السرد «خمسة لا مرئيون»، ثم هناك أصوات آمرة لا نعرف مصدرها تخاطب الساردين الخمسة بعبارة تتكرر دائما «عودوا نسيتم...إلخ» أو «ارجعوا، نسيتم ما نسيتموه...». والساردون الخمسة اللامرئيون ليسوا آدميين فهم لا يحسون بالضجر من تلك الأصوات الآمرة، ولا يتصفون بخصائص آدمية هم كثافة لا مرئية، لكنهم يخاطبوننا ولهم مهام عديدة:

«لقد اعترانا ما يشبه الضجر من هذه العودة. لا. ليس ضجرا بحق، ولا ينبغي أخذ اللفظ على محمله، فنحن، كلامرئيين، لا يصيبنا ما يصيب الآدمي. والضجر خصيصة آدمية. فإن نطقنا الكلمة فإنما نطقناها عن محاكاة. أقلنا: «أحسسنا بالضجر؟». لا. قبر. ونحن موكلون به. فلماذا الضجر؟ حفنة من قبور، وطقطقة جمجمة رخوة ستنفجر بعد قليل، فلماذا الضجر؟ ونحن، على أية حال، لسنا ممن يزنون الوقت، ولا يروح عنا انقضاء حادث أو دوامه. وسيان تسترت الأمور أو انكشفت، فلماذا الضجر؟ والخمسة، الذين هم كثافتنا غير المتجلية،

حسبةٌ لا أكثر، قيمون على معاينة الآدمي مسترسلا في شؤونه، بتمامها وبنقصانها. ونحن لا نغرق، بحدس، بين حادثة كبيرة وصغيرة مما يصيب الآدمي، بل نركن في تقويم ذلك إلى الآدميٍ نفسه. فإن استرسل، بعد حادثة، على عهده قبلها فهي صغيرة، وإن بات ينسى إقفال باب بيته إذ يغادر، ويسأل شخصا ذاته سؤالا واحدا، مرارا، في الساعة الواحدة، مع الاعتذار عن نسيان سؤاله فذلك يعني أن الحادثة كبيرة. ولما كنا كلامرئيين ذوي شأن لا يطوله ضجر، فقد أعفينا أنفسنا من المساءلة التي هي شأن الآدمي في استعراض حركته استعراضا لا مرح فيه. والذي نسمعه الآن على السطح الحديدي للسفينة التي نقلت هؤلاء المحاربين المنفيين بمواثيق دولية، هو ذاته ما يجعل اختلاط التقويم أساسي النظر...إلخ» (ص ١٢).

في هذا المقطع الممتد تغيب الحركة تماما، وربما يعوضها «اللازمة الشعرية» فلماذا الضجر؟ والصور الاستعارية! «عراء مديد» «ظهيرة تتدلى من السماء بسلاسل» «حفنة من قبور» «الزبد جرح الماء» «المساء المنكب بشفتيه...»، وهي صور تنقلنا إلى مناخ شديد القتامة. هو مناخ اللحظة الحاضرة الممتدة بقتامتها وكآبتها ولا معقوليتها.

وللتدليل على توقف الزمن يكفي أن نعرف أن رواية «أرواح هندسية» تصور رحيل المقاتلين الفلسطينيين من بيروت. وهي تبدأ بانتقالهم إلى السفينة الراسية وتنتهي ولما تتحرك السفينة. والحق أن عدسة الرواية تتركز أكثر على عمارة «أبي كير»، بل على الطبقة السادسة التي تقع فيها شقة «أ. دهر» (لاحظ دلالة الاسم). وهناك تداخل بين السفينة والعمارة المنهارة، وأحيانا نلمس توحدا بينهما فلا نعرف هل يتم السرد في العمارة أم على ظهر السفينة. وهناك شذرات سردية كثيرة تؤكد أن السفينة تفضي إلى العمارة، والعمارة تفضي إلى السفينة. وهناك ومضات سردية أخرى تصور المقبرة التي تضم الجمجمة الرخوة معادلا للسفينة مرة وللعمارة المنهارة أخرى. ولا شك في أن كل هذا يمكن أن يعد نوعا من أنواع الرمز، لكنه رمز مكثف جدا، وهو بتكراره وتشابكاته المتشابهة وأصواته وصوره الاستعارية يقترب كثيرا من الرمز الشعري لا الرمز الروائي الذي يعتمد على الأحداث المتطورة والشخصيات المتحركة وتضافر الحركة الظاهرة والخفية، المباشرة وغير المباشرة.

فالصور والرموز المكثفة تأتي لتشحن المناخ المهيمن بمزيد من الكآبة واللامنطق. فعلى الرغم من الانتقالات والتنويعات المتعددة فإن الشعور لا يتبدل. وحتى حين يستخدم السرد الفعل المضارع مع حرف الاستقبال «السين» فإننا لا نشعر بالانتقال

من زمن إلى آخـر، ولا نحس أننا غـادرنا دائرة اللحظة الأولى، ولنتـأمل الحلقـات السردية التالية (واعتذر سلفا عن طولها لكنها ستوضح أيضا كيفية الانتقال من السرد المتخيل إلى السرد الافتراضي وكيفية التداخل والتكرار):

«هكذا سيصعد الطبقات الست، وقد تأخذه الحال من عجلته فيصعد إلى الطبقة السابعة. سيضع السطلين على بلاط الردهة، باحثا عن مفتاحه في أحد جيبيه. سيجد المفتاح. سيدفع به في قفل الباب. سيفتحه. سيحمل السطلين دالفا بهما إلى الداخل. سيردف الباب من خلفه. سيحمل السطلين، ثانية ماضيا بهما صوب الحمام. سيختلط عليه الأمر، بسبب لون الدهان في الممر فالشقق الشرقية متشابهة في هندستها، لكن لكل ساكن ذوقه في اللون. ولون الشقة الشرقية في الطبقة السابعة، لا يشبه لون شقته. لذلك سيختلط عليه أمره، وسيحار قليلا قبل أن يبصر من يناديه، خارجا بنصفه من غرفة النوم المواجهة للحمام تماما. سيتمعن فيه «أ. دهر» دهشا، ثم ينظر إلى الخلف كمن يبحث عن المدخل الذي عليه العودة منه بسبب خطأ في التقدير. لكن الواقف، هناك - نصفه في غرفة النوم، ونصفه خارجها - سيلح عليه بإشاراته أن تقدم، وسيتقدم، وقد ترك سطلي الماء أرضا. سيختفي المنادي قبل أن يبلغ «أ. دهر» باب الغرفة. سيمد عنقه، كمتطفل، إلى داخلها. سيرى الذي ينبغي عليه أن يراه:

سيرى العجلة الخشبية الضخمة، التي تشبه البلاط بلونها، دائرة في مستوى أفقي، في أرض الغرفة، وقد اقتعد الشخص الذي ناداه وسطها الثابت المنفصل عن الهيكل المسرع في دورته. سيتقدم جسمه الذي سبقه عنقه ستتقدم خطواته. سيتقدم ظله وفضوله المرتعش. ستتمكن عيناه من حصر المشهد حين يجاور عتبة الباب. سيفتح فمه، هامسا في دهش تشوبه مرارة: «أنت»؟

غير أنه لم يخطئ قط صعوده إلى الطبقة السادسة. ولم يجاوزها، أعجولا كان في صعوده أم متمهلا. ويظل وصوله إلى الطبقة السابعة افتراضا محضا. ويظل افتراضا أن يختار عمارة ستتهار، بدورها، في الجهة الثانية في البحر. لكن يعنُّ لنا، نحن الخمسة اللامرئيين، تدبير الافتراض على أنه واقع، في ماض ما من هموم الإنسان. ولذا فلنقل إن «أ. دهر» سيختار عمارة بثماني طبقات في الجهة الأخرى من البحر. وسيصعد ستا منها، في الأزمات، بسطلي ماء. ولربما أخطأ الطبقة السادسة فصعد إلى السابعة من عجلته. سيفتح الباب بمفتاحه سيفتح الباب بالرغم من صغر مفتاحه على قفل ذلك الباب. سيدلف بسطليه، ثم يردف الباب خلفه. سيتجه إلى

الحمام، لكنه سيلاحظ اختلاف لون الدهان في الممر. سيتراجع مستدركا خطأه. إذ ذاك سيناديه شخص ما، بإشارات لماحة، من باب غرفة النوم. سيتقدم منه «أ. دهر» سيمد عنقه إلى داخلها مستطلعا. سيرى الجدار الشرقي مفتوحا على الأفق الشرقي: فضاء تعترض بعض نسماته هوائيات التلفاز، ومئذنة واحدة، أما المدى، باتساعه، فلا يحده إلا الجبل الداكن بأزرقه في البعيد الأزرق. سيلتفت إلى الشخص الذي استدرجه في تساؤل مكتوم: «أنت»؟ (ص٢٠ و٢١).

وعنوان الجزء الثاني من الرواية «الحكاية كما ينبغي أن تروى»، وهذا الجزء بفصوله العديدة (تسعة فصول) وصفحاته القليلة (عشرون صفحة فقط) يمثل انفتاحا على الزمن الماضي ولا نجد فيه سوى الوصف واللغة الشعرية حيث تغيب الشخصيات وتحل مكانها صور الطبيعة الرامزة الموحية: الرمل الساهر على المياه، البحر يتفكر طويلا في الترتيب الهندسي، الكثافة الرمادية لفضاء البحر... إلخ.

خامسا: السرد وتفجير منطق الحبكة

الحكاية تعني الفعل. والرواية - كما أشرت سابقا - تصوير للفعل في امتداداته المتنوعة (الفعل ورد الفعل والباعث على الفعل وأحيانا جذور الإرادة قبل تمظهر الفعل ومعرفة دوافعه)، والسرد (العادي) يجسد هذا التتابع وفق منطق متعدد، كما يبرز ذلك الترابط وفق فلسفات متنوعة.

لكن السرد في رواية «فقهاء الظلام» يكابد في سبيل التمرد على منطق الحركة المتتابعة وتمزيق فلسفة الترابط. ولا شك في أن هذا يعني تجريد الزمن من أهم خصائصه (التسلسل، التراكم). والسرد الروائي هنا يسعى إلى تفريغ الزمن من محتواه. ويتم هذا من خلال وسائل عديدة: كسر الزمن، واختزاله، ونفيه بالكامل.

سادسا: انكسار الزمن الروائي

ويتم هذا في رواية «فقهاء الظلام» [١٠] من خلال ظواهر سردية متعددة، منها بروز ذاتية السارد وهيمنته، وتعليقاته، واسترسالاته الحرة، والوصف الممتد (على حساب القص) لأشياء ليس لها علاقة مباشرة بسياق القص، والانفتاحات الدائمة على الزمن الماضي، والانحرافات والاستطرادات الكثيرة، ومنها أيضا تناوب المقاطع السردية.

وأول ما يلاحظه القارئ لهذه الرواية بروز ذاتية السارد وهيمنته من البداية وحتى النهاية، فهو موجود دائما، ولا يكتفي بالسرد أو بكونه شاهدا محايدا بل نراه يروي ويصف ويعلق ويسترسل ويستطرد عندما يريد، وأحيانا «يوقف» كل شيء لكي يروي أشياء لا أهمية لها بالنسبة إلى السياق السردي. وكان يمكن أن نصفها بالنتوءات في بنية السرد، لولا أن كثرتها وتعددها تدل على أنها متعمدة.

والسارد الذي يستخدم ضمير الغائب موجود حتى في خواطر الشخصيات: «أما أن تكون «سينم» قد نسيت إغلاق خزان الوقود الكروي الصغير الذي يزود الموقد بما يبقي النار مشتعلة، فهذا ما لم يخطر ببال الأب» (ص٧٣). والسارد لا يكتفي بذلك فغالبا ما يتدخل معلقا وأحيانا «يجمد» كل شيء ليغادر الفضاء الروائي ويحدثنا عن أشياء لا تضفي أي أهمية على السياق السردي، مثل حديثه عن الليرة الفضية (ص٣٧). أو تعليقه على اسم وزارة التربية والتعليم ثم الاكتفاء بوزارة التربية (ص٣٧) أو تعليقه على سجائر «خصوصي للجيش» (ص٤٨). وأحيانا يسترسل في تعليقاته فتتحول إلى سرد تاريخي طويل يكسر زمن القص برمته:

«لقد ترسخ تقسيم ما للمنطقة الشمالية، فكان في ذلك بعض الأمان الضمني، فطرق الأكراد باتت تمر من قرب الحدود التركية، أحيانا، أو داخل الحدود التركية في أحيان أخرى، فاتقوا بذلك كمائن البدو، كما لم يعد البدو إلى رعي أغنامهم قرب تخوم أرض الأكراد المزروعة حنطة وشعيرا مخافة السموم التي كان يستخدمها المزارعون (وكانت السموم أشبه بحبوب الحنطة تحديدا، لكن لها لون الصدأ الذي يصيب النحاس) هذا من جهة، ومخافة «المراقيع» التي يستخدمها المختبئون بين أسواق الشعير، من جهة أخرى. «والمراقيع» أسلحة من الصوف المجدول لقذف الحجارة، أتقن الأكراد استخدامها للصيد أولا، ومن ثم لردع البدو. وكان في مقدور الحجر المقذوف من «مرقاع» أن يهشم جمجمة كطاس من الفخار. لكن ذلك التوازن في الخوف الذي منح الجانبين أمانا ضمنياً، لم يدم طويلا، إذ أفاق الأكراد في صباحات كثيرة على ماشيتهم ودوابهم المختلفة في حظائرها، وعلى أجزاء من السهول سوى الزرع فيها بالأرض... كان الفرنسيون ذوو القبعات المدورة، قد بدأوا يفدون إلى البلاد. ومع مجيئهم انتقلت البنادق بكثرة إلى الأيدي بعد ما كانت عزيزة جدا، ولا يملكها إلا الأقوياء المتنفذون، فإذا آل مسلط يحولون

الأكراد إلى قنائص. لقد فهم الفرنسيون في الحال واقع المنطقة بعد إنشاء ثكنتين آنذاك إحداهما في «القامشلي» التي صارت كبرى مدن الشمال، في ما بعد، والأخرى في «عامودا» التي صارت كبرى القرى، ومن ثم «ناحية» لها شوارعها المرصوفة فبادروا إلى توزيع...إلخ» (١١). وإذا كان هذا الاسترسال التاريخي يمثل انحرافا عن مجرى السرد بانفتاحه على «ماضي المكان»، فإن استرسالات أخرى تبدو وكأنها تهدف إلى إبعادنا عن المناخ الروائي برمته، إذ يبهت فيها المكان وتغيب الشخصيات والأحداث والتاريخ، وتدفعنا إلى الاستغراق في تفاصيل دقيقة: «كل بيت له شعاعه، والأبواب والشبابيك، عادة، هي مرتع هذه الشعاعات، غير أن بعضها يدلف من السقوف أيضا. وللتفصيل يمكن الإشارة إلى ما يلي: الأبواب الخشبية ملأى بمراكز داكنة صلبة تتمايز عما حولها، وهي، ببساطة عبارة عن طفرات كانت تشكل غضونا في ما مضى في جذع الشجرة الأم. وحين يسوي النجارون لوائح الخشب بمناشيرهم، تبدو الأمكنة التي انبثقت منها الغصون في الجذع على شكل مراكز لولبية. وهي غير ثابتة بعامة، يمكن دفعها بإصبع اليد لتسقط من الجهة الأخرى، ويبدو مكان كل واحدة ثقبا، كأنما لم تلتحم الغصون في الأساس بمحيطها. إنها مسألة مرسومة على كل حال، فلقد حاول الغصن في انبثاقته أن يستقل عن الجذع، فاستعصى عليه الأمر بحكم أنه لا يملك إضافة إلى إرادته الخفية في الاستقلال، ما يمكنه من ذلك: أي: أن يركض وحده إلى تربة أخرى، ويحفر حفرة يودعها جذوره، ثم يردم التراب عليها، لينصرف إلى تأملاته - كعادة النبات - في الحكمة من أن تكون الفاكهة سببا للحرب. هذا بعض مما أشير إليه في أمر الشعاعات، والأمر الآخر أن النوافذ تترك في ثناياها مسارب أيضا. فالنوافذ محض كوى كبيرة، ذات إطارات خشبية تضم رقائق من الزجاج، يسدل عليها، من الداخل ستار ذو قسمين، ومن الفاصل بينهما ينحدر شعاع ما. أما السقوف فذلك أمر متروك لما يولده الدلف الشتائي والربيعي من ثقوب لا تراها العين في أول الأمر، ومن ثم توسعها اليعاسيب صيفا...إلخ» (١٢).

ويمكن أن يذكر المرء هنا أن الفصل الثاني برمته (٣١ صفحة) يكاد يكون منفصلا عن الفصل الأول (٣٥ صفحة) بأحداثه وشخوصه وفضائه وتقنياته، فلا يوجد ما يربطه بالفصل الأول سوى ذكر «الملا بيناق ولابرينا» في نهايته.

وتجدر الإشارة هنا إلى تقنية جديدة تستخدم في الفصل الثاني هي تقنية التزامن، وفيها يتم تجميد الزمن، إذ تسرد المقاطع الروائية بشكل متناوب فمن «أ» إلى «ب»، ثم عودة إلى «أ» وبعدها عودة إلى «ب» وهكذا [١٣]، وتحدث هذه الانتقالات في اللحظة الزمنية ذاتها مما يدل على تجميد الزمن. والتزامن مع التناوب يمكن أن يعد نوعا متميزا من الانحرافات. فالفصل الثاني من الرواية يبدأ بتصوير الحيوان السابح في الزلال الدبق، ثم يتوقف ليصور كيفية قتل ابن عقدي لبافي جواني، ثم يتوقف لينتقل إلى تصوير الحيوان في رحلته الصعبة الغامضة وهكذا. ولعل الترسيمة التالية توضح البنية السردية للفصل الثاني الذي يتكون من المقاطع السردية التالية:

المقطع الأول: حول الحيوان السابح في الزلال الدبق.

المقطع الثاني: ابن عقدي ساري يقتل بافي جواني، وهي شخصيات تظهر للمرة الأولى.

المقطع الثالث: عودة إلى الحيوان السابح في الزلال الدبق.

المقطع الرابع: حول ابن عقدي والشاهد وأسرة مجيدو في مخفر الشرطة.

المقطع الخامس: الحيوان السابح في الزلال الدبق.

المقطع السادس: الصراع بين مهربي التبغ.

المقطع السابع: الحيوان في رحلته.

المقطع الثامن: عودة إلى مخفر الشرطة وكلام قائد الشرطة «أكراد فليتذابحوا» (ص ٣٥).

المقطع التاسع: الحيوان مستمر في رحلته.

المقطع العاشر: حول أسرة عقدي ساري.

المقطع الحادي عشر: حول الحيوان.

المقطع الثاني عشر: حول ابن عقدي.

المقطع الثالث عشر: حول الحيوان وانتهاء رحلته، إذ ينتهي الفصل بالحيوان المنوي للملا بيناف وبويضة برينا اللذين ينسجان المولود «بيكاس».

سابعا: اختزال الزمن

إذا كان تجميد الزمن وكسره يمثلان نوعا من التمرد على منطق التتابع، فإن اختزال الزمن يمثل نوعا آخر من التمرد على منطق الحركة المتتابعة. وتفجير التتابع المنطقي واختزال الزمن يفرضان نوعا من المناخ الغرائبي أو

العـجـائبي، وهو مناخ يذكـر بالقـصص الأسطوري والخـرافي، أي بالأشكال القصصية الشفاهية القديمة. ولعل هذا ما يفسر هيمنة الراوي وضمير الغائب والانحرافات والتعليقات والاسترسالات التي ذكرتها قبل قليل.

ورواية «فـقـهـاء الظلام» تمزج بين الواقع والحلم والأسطورة، وتصـهـر الماضي المؤلم بالحاضر النازف، لكي تعبر عن جمود اللحظة الراهنة. لكنها، وهذا من خلال السرد والرموز الموحية المتناثرة، تتطلع إلى كسر هذا الجمود، والانتقال إلى اللحظة الأخرى لحظة المستقبل. فهي تصور الجمود بطريقة تدفع إلى كسره لا إلى اتباعه. وهي تختزل الزمن وتجمده وتنفيه، وتمزق منطق التتابع لكي يتحقق - أخيرا - التتابع المألوف المنطقي الطبيعي.

إنها تجسد لعبة لا تستكمل بين الماضي والمكان، أو ماضي المكان وحاضره وبين شخوص عادية وأخرى محسوسة، وآدميين آخرين والشجيرة (التي لن تكبر قط) والثلج والظلام واللامرئيين.

ويتجسد اختزال الزمن في مولد «بيكاس» والأحرى نموه. فالملا بيناف ينجب ولدا يسميه «بيكاس». وبيكاس «ينمو في الساعة الواحدة ما يقارب ثلاث سنين» (ص٢٢)، فهو أشبه بمعجزة. لذلك وجد الأب صعوبة كبرى ليجعل التعارف ممكنا بين أبنائه الأربعة من جهة «وبين هذا الوليد الذي يختزل السنوات، كل ساعة، من جهة أخرى. بأي مثل يسترشد ليجعل الفهم محتملا؟ وبأي ظاهرة يستنجد أمام هذه الطفرة التي لا يشبهها إلا ما يعرفه عن نبي تكلم، وهو في المهد بكلام كبير؟» (ص١٥). وبعد ساعات من مولد بيكاس نراه يدخن ويحاور الآخرين ويجادلهم. وقبيل غروب اليوم الأول لمولده نراه يطلب من أبيه أن يزوجه ويلح في هذا المطلب: «أريد أن أتزوج، وهو مطلب يسبق سؤالي عن ثياب أرتديها» (ص١٧)، ويتم له ما أراد ويتزوج «سينم» وقبيل فجر اليوم التالي لمولده وزواجه يختفي بيكاس. لكنه ما يلبث أن يعود على هيئة شبح. وتحمل سينم وتلد «بيكاس الثاني» الذي ينمو مثل أبيه مختزلا الزمن والسنوات أيضا. ويتحول بيكاس الثاني إلى شبح، وما يلبث أن يلتقي أباه بيكاس الأول. ويغيب الشبحان ويعودان ويتحاوران، ويتداخل عالمهما مع عالم سينم وبرينا وكرزو والثلج والشجيرة (التي لن تكبر قط) ويصبح العالم الروائي غامضا مملوءا بالأسئلة المحيرة والرموز الكثيفة:

«يتكئ بيكاس الثاني بظهره إلى الجدار، بينما يزحف الشبح زحفا، في الغرفة، من جدار إلى آخر، متهدم الهيكل، لا يكاد يسمع من تعبه كلمات ابن بيكاس: «أرأيت»؟ أرأيت كبده المتآكل؟ أرأيت عينيه السائلتين على خديه؟ أرأيت الشرخ الكبير في ثديها؟ أرأيت الجمجمة الرخوة كفطر «قولو»؟ أرأيت كيف خيطوا الفخذين، أحدهما إلى الثاني، بالمسلة الحديدية وخيط القنب؟ أرأيت أحشاءها، هناك مندلقة تماما تحت الميزاب؟ أرأيت ما يكسر الابن في أعماق أبيه، وما يكسر الأب في أعماق ابنه؟ أرأيت مه؟ ها؟

ستعتصر قلب ابنها لأنه شبيه بقلب أبيه. أرأيت الهضبة أيها الحمار؟ الهضبة... الهضبة؟ قلبي هناك بين الجرار المدفونة، وغدي مغّبر مما تثيره أقدام الماعز على سفح طوروس الشرقي. أنا بيكاس الثاني، ابن سينم، فخ أمي البلهاء أنا ابن أخي هذا... ونهض على عجل، فاتحا الباب بدفع كاد يخلع مصراعيه: «هذا» مشيرا إلى كرزو الممتزج بالثلج والظلام، مضيفا «هذا، هذا هو الذي يخبئ بقية الليل» (ص١٩٢).

وحتى الملا بيناف يختفي هو الآخر، وهو يبحث عن ابنه - العجيب بيكاس ولا نعرف هل وجده وانضم إلى عالمه - عالم الأشباح أم اختفى نهائيا؟ ومجيدو يسقط وهو بين زملائه وتختفي جثته! وهناك الأصابع المنبثقة من التراب، داكنة الجلد قليلا، تتحرك حركة بطيئة كأنها تومئ إلى أحد. وما أن تحصد هذه الأصابع حتى تنمو من جديد «قطافٌ في الصباح ونماء في الليل. تعاقب شيطاني يغري بالاستسلام لا بالسؤال» (ص١٤١). و«عقدي» لم يترك وسيلة لمجابهة الأصابع إلا واستخدمها لكن كل محاولاته باءت بالفشل، فنصب خيمة في المكان ذاته ودخلها واعتكف بها ولم يغادرها. وكان الآخرون يسمعون جدالا داخل الخيمة وكلمات تتردد بين فينة وأخرى...! و«أوسي بدرخان» يحمل في جسمه ما يحار أي نفوذ في فهمه. فالحرشوف الأخضر يمتد في جسده من الكتف الأيمن إلى العنق نزولا إلى الثدي الأيسر. وقد رأى الآخرون في ذلك قسطا من امتحان إلهي جدير بالتكريم. «ولما أصفرَّ حرشوف البرية في ربيع ذلك العام، اصفر «أوسي» بدوره ثم يبس ومات» (ص١٨١).

ثامنا: نفي الزمن

لا شك في أن تجميد الزمن واختزاله محاولتان للتمرد على الزمن ونفيه بنفي أهم خصائصه - التتابع والتراكم - لكن السرد الروائي لا يكتفي بذلك لتحقيق هذا الهدف إذ نراه ينفيه فعلا، ومعه بالطبع توأمه - المكان، حين يدور - لا في تلافيف الدماغ مثلا - بل في عالم ما قبل الزمن - إن صح التعبير- عالم الحيوانات المنوية قبل أن تلتقي ببويضتها. هكذا يبدأ الفصل الثاني من الرواية:

«ذلك «الحيوان» يزحف في الظلام، بل الصواب إنه يسبح في الظلام مهتزا يمنة ويسرة في الزلال الدبق. آلاف من الحيوانات البيضاء، التي تشبهه تماما برؤوسها المستديرة وأذيالها الناعمة كالخيوط، تمضي قدما بالحركة ذاتها، مهتزة يمنة ويسرة، في سباق غامض، عبر الزلال الدبق الذي يغطي أرض النفق المظلمة. سيصل واحد منها، ذلك ما يعرفه «الحيوان» المندفع بغريزة الخروج إلى النور، وإلى المصير المنتظر بساعديه المفتوحين كساعدي أم، ليكمل اللعبة التي يرتقبها الكائن أعزل من العزلة ذاتها» (ص٤٣).

«والحيوان» يزحف ويرتطم ويراوغ، ويحاور ويتساءل، ويكابد ليخرج إلى «النور»، ويصرخ «أنا الحرية»، ويجاهد لـ «يتخذ شكلا» وهو يدرك أنه «ذاكرة الناس كلهم»، وأنه «سر الحرية»، وأن الذاكرة «هي الحرية... الحرية»، وأن الحرية ذاتها لن تكون حرة مثله حين يصل، لكن «إلحاح البحث عن جذر ما يظل هاجسه». لا شك في أن السرد هنا يشع بالمعاني الرمزية، لكنها معان كثيفة وشاحبة لأنها تصاغ خارج الزمان والمكان. ولا شك أيضا في أن اللغةً المتألقة تتحمل العبء الأكبر في تجسيد تلك المعاني.

لكن توقف الزمن من خلال - جموده، اختزاله - نفيه - يؤكد قصور البيئة وعجزها، كما قد يؤكد انفصالها عن الزمن، وفي مثل هذه الأحوال يتحول المكان والأشياء إلى إطار خارجي للشخوص التي تتحرك في طريق مسدود. لهذا تموت خاتي (أو تقتل)، ويختفي الملا بيناف، ويجن حشمو، ويعتزل عقدي داخل الخيمة ولا يخرج منها، ويهرب المعلم بعد أن تجز أصابعه، ويقتل بافي جواني ثم إخوته الأربعة بعد ذلك، ويسقط مجيدو بن عقدي وتختفي جثته، وأوسي يقهره الحرشوف وينتهي في المقبرة، وسينم البلهاء - التي تلد بيكاس

العجيب - لا تعرف ما يدور حولها، وشجيرة الزيتون التي لن تكبر قط تبقى على حالها، بل يظل كل شيء على حاله، ويشحب المكان. والسرد الروائي لا يكتفي بتجميد الزمن واختزاله ونفيه للتعبير عن توقف الزمن وجمود الأشياء، بل نراه يؤكد هذه المعاني في خاتمة الرواية:

«ومن عسى يكون واثقا من خطوته التالية؟ السلالم على حالها في الزقاق المغلق. خيمة عقدي على حالها. ظلال الرؤوس، في هيمنتها الكلبية، على حالها. الحشد المتقدم صوب المدينة على حاله. المسافة بين هضبة الهلالية والثكنة الفرنسية على حالها. قبر خاتي على حاله. الزرازير التي ستهبط من علياء السلك فوق ساحة بيت الملا، ودغل الشربين والسرو، ونهر جفجغ، والريح الرخية، وشجيرة الزيتون والأشباح الهائمة التي ضيعت إناثها، والفضاء، والسراجان في غرفة سينم والشفاه الأربع للمرأتين المنسلتين، همسا، إلى رائحة أبويهما، والبيوت، وما بعد البيوت، وما بعد بعد الأفق المختصر في حكاية مختصرة، كلها، طرا، على حالها. أما الفجر الذي كان يتنفس، عميقا، تحت ثقل هباته المرئية واللامرئية، فلم يُعر المكان غير شحوبه، تاركا للحيوات والأشكال أن تمضي في طيشها. وبالطبع لم تعر الحيوات والأشكال الفجر، غير صفيرها المتهكم، وكانت تنشق وتزدوج فلا يعرف الفجر أيا يضيء وأيا يحجب عنه ضياءه، لذلك بلغ الشحوب مبلغه في المكان، وعم الهمس والخفوت كأنما لن يوقظ شيءٌ شيئا» (الصفحة الأخيرة من الرواية).

تحولات السرد: المتخيل - الواقعي - الافتراضي

إذا كان منطق الحبكة القائمة على التتابع يجسد فلسفة ما للترابط، أو يضفي منطقا ما للترابط (بين الأحداث في ما بينها، أو بين الأحداث والشخصيات، أو بين الشخصيات في ما بينها، أو بين الشخصيات والزمان والمكان) من خلال محور محدد أو محاور متعددة، فإن رواية (البراهين التي نسيها «مم آزاد» في نزهته المضحكة إلى هناك أو: الريش) [١٤] تهدف - على ما يبدو - إلى تمزيق فلسفة الترابط بكل مستوياتها. لذلك يبدو السرد منداحا.

والسارد - على الرغم من تعدد الضمائر - ينتقل من السرد المتخيل (الروائي)، إلى السرد الواقعي (لقطات من التاريخ الحقيقي للأكراد تتخلل السرد المتخيل)، إلى السرد الافتراضي (سرد مقاطع مطولة وأحيانا فصول

بكاملها ثم التأكيد بعد ذلك بأنها افتراضية أي لم تحدث على وجه الحقيقة، مما يشعر القارئ بأنها ليست جزءا من بنية السرد الأصلية). ويبدو السارد حرا في الانتقال بين هذه المستويات السردية المتداخلة المتكررة المتشابكة، وحرا في الانتقال من السرد إلى الوصف إلى الحوار الرمزي الافتراضي أيضا، أي أن القارئ لا يشعر بأن هناك منطقا محددا يحكم هذه الانتقالات. فالرواية تتمثل في لقطات متناثرة مبعثرة منوعة رامزة حينا وغامضة في أحيان أخرى.

في رواية «الريش» نلتقي السارد «مم» وهو يتهيأ للانتحار - من دون أن نعرف الأسباب - لكن ريشة رمادية وجدها في حقيبة سفره هي «التي تقف بينه وبين الانتحار» (ص١٤). وهو يخبرنا أنه لا يجد متسعا في أعماقه إلا للريشة (ص١٤ أيضا). و«حين يجد ريشة أخرى على غصن شجرة تجعله يبكي» (ص١٥). وهو يمضي ست سنوات من الانتظار في جزيرة قبرص في مهمة مجهولة لا بالنسبة إلينا فقط، بل بالنسبة إليه أيضا. فهو لا يعرف سببا لوجوده في قبرص (مدة ست سنوات!!) سوى مقابلة «الرجل الكبير»، وهو لا يعرف سبب هذه المقابلة أو موضوعها أو هدفها. كما أن «الرجل الكبير» يبقى غامضا حتى نهاية الرواية، ولا ندري هل له وجود أم لا. وإذا اعتبرنا انتظار «مم» مدة ست سنوات في قبرص لمقابلة «الرجل الكبير» هو نقطة الاستهلال لولوج العالم الروائي، فإننا نجد أنفسنا بعد ثلاثة فصول من الرواية (هي مجموع فصول الجزء الأول من الرواية الذي يتكون من ١٣٧ صفحة) ونحن عند هذه اللحظة نفسها، بل إن السرد في الجزء الثاني من الرواية يومئ أكثر من مرة بأن رحلة «مم» إلى قبرص مزعومة، وأحيانا يشعرنا بأنها من أحلام «دينو» ورؤاه الوهمية. ويرجح هذا أن «دينو» شقيق «مم» يتزوج من «ذات الحذاء العسكري» تحت إلحاح أخيه «مم» في الجزء الأول «الافتراضي». لكننا نراها تعيش جارة لهم في مدينة القامشلي، ونراها مغرمة بـ «مم» أو بالأب حمدي بعد ذلك. ولعل الكاتب يوظف هنا الحكاية الشعبية المعروفة لدى الأكراد «مم وزين» [١٥]. بشكل معكوس. وأحسب أن العلاقة بين الحكاية الشعبية «مم وزين» ورواية الريش تحتاج إلى وقفة خاصة.

ومن المهم أن أشير هنا إلى أن تحول السرد المتخيل إلى سرد افتراضي يعبر عن توقف الزمن، إذ يشعر القارئ بأن «الحكاية الفعلية لم تبدأ بعد» ويزداد هذا الأمر وضوحا حين يأتي خارج الزمان والمكان أي حينما يعبر عنه

من خلال الأحلام. ويشعر القارئ بأن السرد الروائي يلجأ إلى تقنية الحلم أكثر من مرة. فهناك حلم «كسبو» (ص١٨٣). وأحلام دينو (٢٠٢ و٢٠٣) وحلم الأب حمدي (٢٠٥) إضافة إلى أحلام اليقظة، والرؤى الوهمية العديدة.

وبالفعل فإن القارئ يشعر بتوقف الزمن الروائي. ويحدث هذا في كثير من الأحيان من خلال الانحرافات المتكررة والانفتاح على الزمن الماضي (ماضي الشخصيات) والتاريخ الواقعي (تاريخ الأكراد وآلامهم وهزائمهم وخديعتهم)، والوصف الممتد، والاستغراق في التفاصيل، والنمو الاستعاري الشعري، والحوار الرمزي الافتراضي.

وأحسب أن كل هذا جعل شخوص الرواية مجرد أطياف فنحن لا نعرف عنها شيئا ذا أهمية (مم، الرجل الكبير، الرجال الأربعة، ضيوف حمدي، ذات الحذاء العسكري كسبو، روهات، هيفين...إلخ)، فالرواية تخلو من البطولة والأبطال، ويصعب أن نصف هذه الشخصيات بأنها شخصيات محورية، بل هي شخصيات يتكرر ذكرها، أو تتخلل السرد المتخيل والسرد الافتراضي. أما السرد الواقعي فهو بمنزلة انحرافات تجاه التاريخ الكردي المملوء بالبطولات والهزائم. وهو يكثر في رواية الريش ويمتد صفحات عديدة (من ص٣١ حتى ٣٨ حكاية الملا سليم والقنصلية الروسية في تركيا، من ١٧١ حتى ١٧٤ تاريخ جمهورية مهاباد وهذا على سبيل المثال)، وهذه الانحرافات تجمد حركة السرد ويغيب خلالها كل شيء في الرواية: الشخوص، الأحداث، المكان الروائي، الزمان الروائي. فضلا عن أن لغة هذه المقاطع التاريخية لغة عادية (انظر ص١٣٧ مثلا) تتباين كلية عن لغة السرد المتخيل و«الافتراضي» حيث نجدها لغة مشعة موحية رامزة. لكن السارد كثيرا ما يحلق في هذين المستويين السرديين - في ظلال اللغة الشعرية والمقارنات والتهويمات التي تبعدنا عن الحركة الروائية أيضا.

تاسعا: النمو الاستعاري الشعري

يبدو أن النمو الاستعاري الشعري (اللغة المكثفة، الصور، التشبيهات، الموازنات...) يأتي عوضا عن نمو الحركة الروائية. وبالطبع فإن ذاتية السارد تبرز هنا بروزا كبيرا من خلاله هيمنته، ومن خلال تساؤلاته هو (لا تساؤلات الشخصية الروائية) وتعليقاته ومقارناته وتحليقه في فضاء يعتمد في تشكيله على لغة مكثفة منحوتة ناصعة. وتغيب هنا الأحداث والتتابع والترابط، وحتى

الشخصيات الروائية على الرغم من تكرار ذكرها. ويلاحظ المرء أن القارئ «يتقدم» هنا من خلال القراءة فقط. وهذه اللقطات تتكرر كثيرا في رواية «الريش» على الرغم من تعدد الضمائر:

«أما الطيران فيذهب بالحقيقة، إذ يستعصي على الظل اللحاق بالأصل، ويستعصي على الأصل تأكيد كثافته في معزل عن الظل. (هذا ما يؤكده «مم» - وهو ابن آوى - لنفسه). لكن، على حقيقة أخرى، أن تؤكد ذاتها، في معزل عن يقين «مم» الحيواني الخائف من الأجنحة وسخريتها. فالأجنحة هي البرهان الذي تقدم الأرض به نفسها إلى الحقيقة الأكثر حيرة من أن تقبل برهانا ما من أحد. والحقيقة - كما يحاول «مم» إقناع غريزته اللاهية - تخاف النظر إلى الكينونات من شاهق عالٍ لأنها ولدت هكذا، خائفة من أن ترى نفسها بعيدة، على هذا النحو، عن اللعبةً. أيُحاول «مم» مجاراة الحقيقة في خوفها من الأجنحة؟ ذلك سؤال يشغله قليلا لكنه ينساه، في غمرة يقينه أنه كان موجودا قبل ظهور الريش في مثلث الخليقة ذي الضلعين. فهو - كابن آوى - صنو الظلام وحيل الظلام، حين لم يكن النور قد استأذن للخروج - بعظامه الرقيقة - إلى مملكة الله. وهو صنو الماء، أيضا، في الثقل حين كانت الخليقة حبورا من الماء يتوالد زبدا عن زبد، وانسيابا عن انسياب وتمازجا عن تمازج، إلى ما لا نهاية له. وبعد هذا كله، كان عليه أن يسهر ككائن ليلي، على ميلاد النور ذي الطفولة العمياء؛ كان عليه أن يؤكد الليل ببرهان حيواني لا يجد في الضوء إلا سجلا مفرطا في التكتم على جوهر الضوء. وكان يملك فوق هذا كله، حركة بقوائم أربع، لم تتوافر لنظائره القلقة الأخرى من حجر، وريح، وماء، وصوت، وسكون.

أربع قوائم: تحديد شكلي أفضلٍ من لا تحديد شكلي. و«مم» شكل حين ليس للماء شكل، وليس للهواء شكل، وليس للصوت شكل، وليس للمفاضلة بين الخلائق شكل. لذلك يبيح «مم» لنفسه أن يكون الحليف الأدنى لليقين الذي لا يبوح بمكانه. ولماذا يفاضل «مم» بين وجوده ووجود الريش، على أي حال هو ما خلقته المتاهة بنفخ من فمها الذي يغوي الأكثر خلودا. أما الريش فمخلوق من خيلاء الخسارة حين تنفصل - على نحو هاذٍ - عن كونها خسارة. وشتان بين ما تخلقه المتاهة فتستنفد الحقيقة نفسها في استجلائه، وبين من تخلفه خيلاء الخسارة التي لم تجد ما تتقنع به غير الريش ...إلخ» (ص٧٠).

ويلاحظ هنا تكرار المفـردات وتكرار الصـور، واللغـة الأقـرب إلى لغـة الفلسـفة والتصوف حيث تتعدد ألفاظ مثل: البرهان - الظلام - النور - الحقيقة - اليقين - الظل - الأصل - الخليقة - الخلق - البوح - الاستجلاء - النظائر. ويمكن أن نضيف إلى ذلك، الميل إلى استخدام النعوت بكثرة مما يطيل الجملة ويجعل الإيقاع بطيئًا:

«ولربما مد «مم» خطمه إلى أحد الجحور، أو الأوكار، دون أن يطاول ما فيها من كائنات ملتصقة بالظلام الرطب، النابض كقلب دحرجه الذعر إلى متاهة أمينة، فيجاوزها إلى جحور وأوكار أخرى، حصنت نفسها، بالأبعاد ذاتها التي يتحصن بها كائن خائف من كائن خائف. وحين تغدو رائحة الطرائد المختبئة ثقيلة على منخري «مم» من شهوته إليها، دون مقدرة على إدراكها، يرفع وجهه المستطيل - الذي تعلوه أذنان يقظتان، مكسوتان بوبر خشن- إلى العماء العالي، المستند على عصاه الأزلية من فوق، حيث النجوم الساذجة التي تبرم اتفاقا ساذجا مع خلودها ثم يطلق عويله الأبدي...» (ص ٦٩).

عاشرا: الاستغراق في التفاصيل

تبدو مسألة التفاصيل في الرواية، مسألة مهمة وضرورية لدى كثير من النقاد لأنها تسهم في عملية «الإيهام بالواقعية». فالتفاصيل هي بنيات صغيرة جزئية تترابط وتتلاحم وتتراكم لتشكل عالما روائيا مقنعا وربما مشوقا. ووصف التفاصيل وتصويرها يتم من خلال مناهج فنية متعددة تستند إلى فلسفات متعددة، لأن التفاصيل (نثريات الحياة) يمكن أن تسهم في إلقاء أضواء على سير الحدث أو مسار الشخصية ومصيرها، وبالتالي تساعد القارئ على استنباط العلاقة بين الشخوص وعالمها وحتى الكاتب وعالمه.

لكن التفاصيل في رواية «الريش» تبدو بعيدة عن كل ما تقدم، لأنها تأتي مرتبطة بالانحرافات المتكررة، مما يحدث انكسارات في الزمن كما يجمد الحركة. لكن الاستغراق المتكرر في تفاصيل التفاصيل عند كل حدث أو شيء قد يبعث على الضجر. وهذا ما يدركه السارد على ما يبدو، إذ يذكر مثلا «تفصيل مضجر، لكنه محكم، تتأمله من داخل لأنك أسيره» (ص١١) لكنه يصمم على السير في هذا الطريق، لاعتقاده بأهميته وقدرته على الإقناع «كل تفصيل مهما صغر، يشدهك بالحزم الذي فيه، وقدرته على الإقناع» (ص١١) أيضا. لكنه يذكر أحيانا بأنه «ليس

للتفاصيل اللاحقة أهمية ما» (ص٩٢)، ويشعر القارئ على الرغم من كل ذلك بأن التفاصيل الواردة لا تأتي في سياق متكامل أو ضمن منطق محدد، وهذا ما يؤكده عنوان الفصل الأول من الجزء الأول من الرواية «تخطيط غير متجانس للوقت قبل انتحار «مم» والتفاصيل المعلنة معلنة على عواهنها». فبعد أن يطلب الأب حمدي من ابنه «مم» - وهما في الحقل - أن يجمع الريش، يقطع السارد الحركة ويستغرق في تفاصيل لا ترتبط بما قبلها أو بما بعدها:

«وهي ليست المرة الأولى التي يجمع «مم» الصبي الريش، فقد سبق له أن التقط أضمومة ملونة، من ذيل ديك «حمكي بيري» الذي دهسته أول سيارة «بيك أب»، دخلت شارع بيتهم الضيق، الذي لم تمر بترابه الكثيف غير عربات ناقلي الرمال من النهر لبيعه إلى البنائين. وكان ديكا مختالا بحق، ذا عرف طويل مسدل على عينه اليسرى، وذا ذيل منفوش، طويل الريش، تنعكس عليه شعاعات الشمس فيلتهب بألوانه الزرقاء، والبنفسجية، والبرتقالية والسوداء اللامعة. وكان يتخير في مشيته المرسومة نقلة نقلة، نظرات كشاف قادر، لكنها ساخرة بعض الشيء، وبخاصة أن عينه اليمنى، وحدها، كانت طليقة، فيضطر إلى أن يلوي عنقه ليا ليترصد ما حوله، فيما يهتز عرفه المسدل فوق عينه اليسرى، التي يلمح منها لمحا أولئك الصبية المهرجين، وهم يداهمونه في خبث لا يطاق، حين يهم بدجاجة بلهاء يقتنصها لشهوته المرتجلة. لكنه لا يأبه كثيرا لخساراته. فبعد كل دجاجة ثمة دجاجة بالتأكيد. أما هذه المرة فلم تكن حساباته مقدرة بكماله الحيواني، فالدجاجة التي فاتته كانت آخر دجاجة تفوته، لأن السيارة ذات المكابح المهترئة داهمته مداهمة لم يخطر بباله أنه سيفقد فيها كل ما لديه: جلده، وعظامه، ولحمه، ودمه، وريشه. غير أن روحه، التي يغطي نصفها عرفه الطويل، لم تغادر المكان، وكانت تتأمل - في غيظٍ - يدي «مم» وهما تنتفان من ذيله - بعد ما دهست السيارة - أجمل ريشه. كان هيكل الديك ملتصقا بالتراب، ممعوسا على نحو فاحش، إذ مر البيك أب عليه من دون أن يقاوم، أو يحيد عنه. فالديك - الذي كان ديك الشارع الترابي - لا يليق به أن يحيد عن آلة لا تعرف كيف تلتقط من الأرض أصغر دقائقها الحية. لذلك نظر طويلا، بعينه اليمنى، إلى السيارة قادمة إليه، في سخريته المعهودة، ثم اختلطت عليه الأشياء، بعد ألم...» (ص٧٨ و٧٩).

حادي عشر: الحوار الرمزي/ «الافتراضي»

يقال إن الحوار يحدث تطابقا بين الزمن الروائي وزمن القراءة، لكنه حين يدور بين الشخصية والشجيرة أو بين طائرين أو بين البراق والبوم أو بين النهر ونفسه، فإنه يصبح خارج الزمن الروائي أو الواقعي، لأنه ينقلنا إلى أجواء أخرى ليست واقعية ولا شبه واقعية، بل هي أجواء متخيلة وافتراضية.

والملاحظ في روايات «سليم بركات» قلة الحوار وغلبة السرد، كما يلاحظ في رواية «الريش» أن حوار الأشياء مع نفسها، ومع مثيلاتها، أكثر بكثير من حوار شخوص الرواية. فهناك حوار بين «مم» وشجيرة الفلفل (ص٤٠)، ومع الطائرين (ص٤٣)، ومع الأرض (ص٤٩)، وهناك حوار النهر مع نفسه أولا (ص٢٧)، وحواره مع الله (ص٧٣، ٤٧)، وحوار بين الملائكة (ص٨٦)، وبين الهدهد والسنونو (ص٦٣، ٦٤، ٦٥)، وبين البراق والبوم (ص١٠٣)، وبين النحل والزهر (ص١٨٢)، وبين النحل وكسبو (ص١٨٣)... إلخ. وصفحات الحوار هذه جذابة رامزة موحية، لكنها تولد مناخا أو فضاء يوحي بالقتامة والإحباط والخيبة. ويبدو أن الحوار مع الشجر والحيوان والطير والنهر والأرض يعكس إحساس السارد بالوحدة والاغتراب واليأس. ولنقرأ جزءا من حوار «مم» مع شجيرة الفلفل التي لن تكبر قط: «نحن نحار، كثيرا، ونبقى مغلقين على أمور ليس في وسع أحد اقتحامها، أجبتُ. «من أنتم؟»، سألت.

«نحن» أجبتُ. مضيفا في تأكيد صارخ: «نحن. نحن. ألا تعرفيننا؟» سألت. «آه. أنتم. نعم. تسيرون دون جذور. أعرفكم»، ردت.

«جذورنا تختلف» قلت شارحا ما لن تستطيع شجيرة الفلفل أن تفهمه: جذورنا هي الحنين... هي الـ...« قلت باحثا عن كلمة تليق بحوار بين إنسان ونبات يكون لها حكمتها التي تختزل كل كلام عن «الجذور» فقاطعتني:

«لذلك أنا حيرانة»....إلخ» (ص٤١).

لعبة الحجم

يشعر القارئ بأن هناك تصميما محكما في حجم الروايات أو حجم الفصول يعكس محاولة للتمرد على الحدود والقيود والقواعد المألوفة.

فرواية «هاته عاليا، هات النفير على آخره (سيرة الصبا)»، تتكون من ثلاثة مشاهد أو فصول تأخذ العناوين التالية: النفير الأول، النفير الثاني، النفير الثالث، وبينما يتكون الأول من ٦٥ صفحة يتكون الثاني من ٢٠ صفحة فقط والثالث من ٣٠ صفحة، ويتصدر هذه المشاهد «إيذان» من ثلاث صفحات أُشير إليه آنفا.

أما رواية «فقهاء الظلام» فيتصدر فصولها العنوان التالي «الحمقى الذين قبلوا الاشتراك في هذه الرواية» تندرج تحت أسماء الشخوص. وفقهاء الظلام تتكون من خمسة فصول، بلا عناوين، وتكاد تكون متساوية من حيث عدد الصفحات، فالفصل الأول يتكون من ٣٥ صفحة والثاني ٣١ والثالث ٤١ والرابع ٤٠ والخامس ٣٧.

وفي رواية «الريش» نجد عنوانا آخر يتصدر فصولها هو «الشخوص المنتخبة للإشكال القدري»، وتحت هذا العنوان نقرأ أسماء الشخصيات الروائية وأسماء أخرى تاريخية حقيقية (الملا سليم، القاضي محمد...إلخ) وشجيرة ونهر وطائر ...إلخ. وتتكون رواية الريش من جزأين: كل جزء مقسم بدوره إلى ثلاثة فصول، ولكل فصل من فصول الرواية رقم وعنوان، وبينما تأتي فصول الجزء الأول متساوية تقريبا (الأول ٤٥ صفحة والثاني ٤٠ والثالث ٤٢)، نجد تفاوتا ملحوظا في فصول الجزء الثاني، فالأول ٦٥ صفحة والثاني ٨ صفحات والثالث ٢٠ صفحة. وتبلغ لعبة الحجم ذروتها في رواية «أرواح هندسية»، وتقدم شخوصها تحت عنوان: «المشتركون في هذه الرواية وفق أسمائهم المجهولة»، ومن الأسماء التي تندرج تحته: عمارة «أبي كير»، مسجد، سفينة، أ. دهر، قذائف، خمسة لامرئيون ينصبون للرواية فخها الخيالي، مدينة، ممر، شقة، مفاتيح... إلخ.

وتتكون رواية «أرواح هندسية» من جزأين لكل منهما عنوان عام. ويضم الجزء الأول ستة فصول تتوزع على ١٨٠ صفحة، بينما يتكون الجزء الثاني من تسعة فصول تتوزع على ٢٠ صفحة. وهذا الجزء يحمل عنوانا: «الحكاية كما ينبغي أن تروى». ويمكن القول بأن الفصول التسعة التي يضمها الجزء الثاني لا يربط بينها سوى ذكر عمارة أبي كير منذ تأسيسها حتى انهيارها. وفي هذه الفصول تغيب الشخصيات والأحداث، وهيمن بدلا عنها اللغة المشعة والرموز المنوعة والصور المكثفة الموحية. وفصول الجزء الثاني تتألف في الأغلب من صفحتين،

وأحيانا نجد فصلا منها يتألف من صفحة واحدة أو نصف صفحة. ولنتأمل الفصل الثالث من الجزء الثاني، كيف يتشكل من الوصف، ولنلاحظ غياب كل شيء هنا سوى شخصية السارد وذكر عمارة «أبي كير»:

«**الفصل الثالث**

سياجات مضفورة – في خشونة – من الأثل والأغصان الطرية ارتفعت من حول الخيام، وطيئة أول الأمر، ومن ثم علت أكثر، بحسب همة كل عائلة في جمع الأغصان والأثل. وكانت دائرية في البداية، موضوعة على عجل. لكن السياجات تلك غدت، فترة بعد أخرى، أكثر هندسة على أشكال مستطيلة ومثلثة. واستبدل الأثل والغصون بجذوع مثبتة في الرمل، وعوارض من الخشب المنجور بمسامير من حديد، وقد دقت فيها مسامير تثبت بها حدوات البغال، عادة. أما الخيام ذاتها فاستعيض عنها ببراكيات ذات جدران وسطوح صفيح تنفجر صاخبة في الريح. ذلك كان التوزيع الهندسي الأول للمربع الرملي الذي سيقبض بيدين لينتين على أساسات عمارة «أبي كير» [١٦].

لا شك في أن الفصول هنا لا تتكون وتتشكل وفق منطق النص الروائي نفسه، بل وفق رغبة السارد ومنطقه. فهو يتوقف حينما يريد أن يتوقف، وينتقل من فصل إلى فصل حينما يريد أن ينتقل. لهذا فإن لعبة الحجم لا تعكس تمردا على الحدود والقيود فقط، بل تبرز هيمنة العنصر الذاتي الذي يترابط مع اللغة الشعرية، كما تعكس علاقة السارد بالعالم الروائي على نحو يذكر بالعلاقة بين الأنا والقصيدة في الشعر الغنائي.

محاولة تأصيل

يتضح مما تقدم أن بنية السرد الغنائي تتكون من عناصر متعددة: بروز العنصر الذاتي، والانحراف والاستطراد، وكسر الزمن وتجميده واختزاله، والتكرار والارتجال (من خلال النمو الاستعاري الشعري) والتداخل، والوصف الممتد، والاستغراق في التفاصيل، والحوار الرمزي الافتراضي، واللغة المتألقة الموحية الرامزة.

والسرد الغنائي يهدف من وراء هذا كله إلى خلق فضاء روائي ذي لون خاص، أكثر من اهتمامه بالأحداث والشخصيات والحركة. وهو إذ يسعى إلى تفجير الحبكة القائمة على التتابع والتسلسل والترابط، فإنه بهذا كله يرسي مفهوما جديدا للقص والسرد بشكل عام.

والملاحظ أن معظم عناصر هذه البنية السردية الغنائية عناصر تراثية. فبروز العنصر الذاتي امتداد وتأكيد لما هو عليه حال الشعر العربي القديم والحديث. والانحراف والاستطراد عناصر تكوينية مهمة في بنية القصيدة العربية القديمة والقصص العربي القديم. والارتجال (تحليق السارد في فضاء اللغة الاستعارية الشعرية) والتكرار يذكران بفن السيرة الشعبية وفن الخطابة. والحوار الرمزي الافتراضي يستحضر الحكايات الشعبية الخرافية بشكل عام، و«كليلة ودمنة» بشكل خاص. واختزال الزمن وكسره عناصر أساسية في الحكايات والقصص القديم والأساطير، والنمو الاستعاري الشعري يأتي تعويضا عن فقدان الحركة، لكنه مع اللغة المتألقة الرامزة وهيمنة السارد يجعل العالم الروائي متداخلا مع عالم الشعر.

ولكن هل تأتي بنية السرد الغنائي نتاجا لبحث الرواية عن مجالات للتفرد أمام الأنواع الأدبية الأخرى؟ أم لأن الكاتب - سليم بركات - شاعر أصلا؟ أو هي محاولة للتمرد على الأشكال السردية المألوفة؟ أو أن استلهام العناصر التراثية (الشعرية والقصصية والأدبية) يدفع بالرواية دفعا إلى تجسيد السمة الغنائية وهي السمة التي تطبع إنتاجنا الأدبي بشكل عام؟ أو هي نتاج للمنافسة بين الرواية والفنون السمعية والبصرية التي بدأت تزاحم الكتاب وفن الكلمة المكتوبة؟

مهما يكن الأمر فإن التمرد على الأشكال المألوفة والمزج بين الأساليب المتعددة قد يؤكد مقولة ايخنباوم «الرواية شكل تلفيقي» [١٧]. لكن المهم هو أن بنية السرد الغنائي تحتاج إلى ذائقة جديدة أو حساسية جديدة. ولعل روايات «سليم بركات» تسهم في تأسيس هذه الذائقة، لكنها - لجدتها - ربما بدت روايات صعبة ومتعبة للقارئ، ولا سيما القارئ الذي ألف قراءة روايات الحبكة.

3

بنية السرد / الدوائر الدلالية

فعل الكتابة وفعل القراءة

تجسد رواية «مملكة الغرباء» [١] لإلياس خوري لونا متميزا من ألوان الرواية الجديدة، وتستند إلى «مبادئ» جمالية جديدة في رؤية العلاقة بين الأدب والواقع، وبين المادة المتخيلة والمادية التاريخية، وبين النص والمتلقي.

ويبدو تفردها في طموحها وسعيها إلى دحض المقولة الرائجة، التي ترى أن الرواية الجديدة رد فعل على الرواية «الواقعية»، إذ يشعر المرء بأن «مملكة الغرباء» تتعامل فنيا مع الواقع بكيفية جديدة، فهي لا تسعى إلى تأكيد العلاقة بين الأدب والواقع - فهذه قضية قديمة مسلم بها - بل تجهد للتعبير عن الجوهري فيه، وتكابد لتجسيد مواصفات الرواية الأكثر قدرة على التعبير عن حركته، لهذا تراها تعصف بالتقاليد الجمالية الروائية المألوفة أو الراسية، وتفرض، ككل رواية جديدة، معايير نقدية جديدة تشتق من داخل النص وتستند إلى هندسة النص الروائي وتصميمه الدال.

«هي بنية روائية لا تصف الواقع، ولا تحاكيه، ولا تنقله، لكنها لا تتعالى عليه، فهي لا تصور عوالم نادرة أو شاذة أو ذاتية أو خاصة، كما لا تهتم بما يجري داخل تلافيف الدماغ أو اللاشعور»

(المؤلف)

وتبدو مهمة الناقد صعبة في مواجهة نص جديد بمعناه ومبناه، إذ عليه أن ينحي الكثير من المفاهيم والأدوات، ويسعى - في الوقت نفسه - إلى الخضوع الجزئي لمنطق النص، والتعمق في مفاصله البنائية، واستخلاص الدلالات النقدية المعرفية الكامنة في ثناياها.

وتجسد «مملكة الغرباء» حقائق فنية جديدة، وخفية من خلال الومضات واللقطات الفنية «المبعثرة» والانحرافات السردية، وتداخل الأزمنة ومفارقات الأمكنة، ومن تماهي الشخصيات وتوازي المصائر وتنافر الأفعال، وصهر التاريخي مع المتخيل، وفي الاهتمام بـ «الموقف» الاجتماعي السياسي الذي تتخذه الشخصيات، وفي صياغة علاقة جديدة وفاعلة مع القراء. ومن خلال هذا كله تتجسد دوائر دلالية «جزئية» أو «صغيرة» تتشابك وتتضافر في ما بينها لتولد دائرة كلية شمولية، دائرة تصاغ بدايتها من خلال فعل الكتابة، أما «نهايتها» فتكتمل من خلال فعل القراءة.

الدائرة الأولى

يجسد العنوان «مملكة الغرباء» تضادا بين المفرد والجمع، وبين الاستقرار والحركة والمكوث والترحال، وبين التحقق النسبي (مملكة) والشعور الدائم بالغربة والاغتراب (الغرباء)، وبين السؤال المفتوح والإجابة المرجأة.

وفي أثناء فعل القراءة يشعر المرء بالتفاعل بين العنوان والنص، فالنص الروائي يلقي بأضواء جديدة على العنوان تجعله يشع بدلالات أخرى، إذ تتضح ملامح «المملكة» وقسمات «الغرباء» وتوجهاتهم. فالغرباء ليسوا غرباء، إنهم يعيشون معنا وبيننا... فهم علي أبوطوق ومريم أو المريمات وفيصل الفتى الفلسطيني المتهدم ووداد الشركسية وجرجي الراهب وحتى إميل آزاييف اليهودي المهاجر الخائب... إلخ، ومع هؤلاء جميعا المسيح، مسيح القرن العشرين:

«هل مشى المسيح هنا؟»، سألت مريم.

- «لا»، قلت، «مشى في بحيرة طبريا التي كانت تسمى بحر الجليل».

- وهنا؟

- «هنا لا أحد».

لكنني أراه اليوم - أي سنة ١٩٩١ - في نهاية هذا القرن المتوحش الذي بدأ بمذبحة وانتهى بجريمة.

أراه وحده ميتا ومصلوبا ويمشي على وجه الماء.
إنه الغريب الوحيد
غريب في مملكة الغرباء التي حاول تأسيسها [٢].

فالمملكة هي مملكة الحرية والحب والعدل. والغرباء هم الباحثون عن الحرية والعدل حتى الموت، أو هم الساعون إلى تأسيسها. لكنها ليست حلما يراود أجفانهم، فالدماء تتدفق حارَّة هنا وهناك والأجساد تتمزق والصراع يتخذ أشكالا وصورا لا حصر لها ولا نهاية. والعالم يبدو - على الرغم من التعدد والتنوع والتبعثر - منقسما: مع مملكة الحرية والعدل أو ضدها.

الدائرة الثانية

يتكون البناء الروائي من عدة مشاهد، وهي ليست مشاهد بالمعنى المألوف، ولا يفصل بين المشهد والآخر رقم أو عنوان أو أي إشارة. مما يوحي بالصلة الخفية بين هذه «المشاهد»، فكأن الرواية مشهد واحد، أو كأن المشاهد تنبع من جذر واحد أو أصل واحد. ويتكون «المشهد» من ومضات ولقطات «مبعثرة» - في الظاهر - وتضم أسماء كثيرة وحوادث متنوعة وأزمنة متوازية ومتداخلة وقفزات مكانية مستمرة، وأحيانا مستويات لغوية متعددة (تصويرية، مباشرة، فصيحة وعامية).

وإذا كان تلخيص الرواية المألوفة أمرا صعبا، فإن تلخيص «مملكة الغرباء» أمر غير ممكن. فضلا عن أن التلخيص سيفقدها الكثير من القيم التي تهدف إلى تجسيدها، فالمشهد الأول - على سبيل المثال - يضم ومضات عن السارد ومريم، ثم سامية ووداد الشركسية وعلي أبوطوق الذي مات، ثم لقطات عن فوزي القاوقجي قائد جيش الإنقاذ، وأنيس صايغ مدير مركز الأبحاث الذي تحول - بعد الاجتياح - إلى مقبرة. وفي الثاني حديث عن الكتابة والحكاية والقصة، وومضات متداخلة ومتناثرة عن وداد التي ماتت، وجورج نفاع، والشاعر فؤاد الذي مات وفي جيبه أوراق ديوانه الجديد، ثم الطبيب «يانو» طبيب مخيم شاتيلا، ثم كيف قتل علي أبوطوق القائد العسكري للمخيم، وحكاية وداد ووداد الدمية واليهودي وديع السخن وإميل آزاييف «الإسرائيلي»، ثم لقطة عن والده ألبير المعتقل في الحرب الثانية، وجرجي الراهب، والفتى فيصل ابن المخيم والمذبحة (مجزرة صبرا وشاتيلا)، وكيف اكتشف فيصل أن الذهاب إلى فلسطين شيء والعودة إليها شيء آخر.

هذا فضلا عن الأمكنة المتعددة والأزمنة المتداخلة المنوعة. وتبدو هذه الومضات واللقطات أجزاء من حكايات متناثرة مبعثرة. وإذا كانت الحكاية المألوفة تتكون من بداية ووسط ونهاية، فإن التركيز هنا ينصبّ على البدايات أو على «النهايات» التي قد تفسر البدايات. فالأحداث لا تنمو أو تكتمل وسلوك الشخصيات لا يمتد ولا يخضع «لمبدأ الحتمية».

لكن هذه اللقطات/ الحكايات تختلط و«تتحول إلى مزيج»، إلى حكاية واحدة أصولها في كل الحكايات [٣]، لهذا فإن الجمل، التي تخبر عن موت وداد وعلي أبوطوق والفتى فيصل والشاعر فؤاد غبريال و.. و... إلخ، لا تشكل نهايات تقليدية، بل تولد منطقا فنيا داخليا وخفيا، يحكم التشتت والتشظي والتبعثر، كما قد يومئ إلى الجذر المشترك لهذه «النهايات»، إذ تعود هذه الشخصيات إلى الفعل والحركة في الومضات والمشاهد اللاحقة، كما أن موتها، نهايتها ينطوي على مفارقات ثرية بدلالاتها - كما سنرى - ويثير الكثير من الأسئلة.

ويمكن أن يشير المرء إلى ظاهرة فنية أخرى تتمثل في تماهي الشخصيات في كثير من المواضع «لماذا تحضر صورة وداد البيضاء على وجه المسيح مع نهر الأردن، مع المريمات وهن يحطن بالرجل الذاهب إلى الموت؟» [٤]. وظاهرة إرجاع الحكايات المتنوعة إلى أصل واحد وظاهرة التماهي تدلان معا على اهتمام الرواية بمواقف الشخصيات أو بالعلاقات بين الأفراد أكثر من الأفراد أنفسهم.

غير أن المشاهد «المنفصلة» و«المبعثرة» تتصل في ما بينها وتتداخل بأكثر من خيط، فهناك السارد الموجود في كل المشاهد، وهناك الحضور المتنوع للشخصيات، وهناك الدلالات التي يمكن أن تستخلص من تجاور «الحكايات» وتوازي «الأمكنة» ومفارقات الأفعال البشرية والرموز المنوعة، وهناك أيضا اللازمة الأدبية التي تتكرر في بداية كل مشهد وتصاغ بعبارات عديدة من مثل ماذا أكتب؟ ولماذا أكتب؟ وعم أكتب؟ وأين الخلل في الحكاية؟ وهي لازمة تنطوي على دلالات متعددة مثلها مثل تقنية «الميتاقص» Metafiction التي تتكرر في ثنايا المشاهد، لذا يستحق الأمر كله وقفة خاصة.

الدائرة الثالثة

تتصدر اللازمة الأدبية: ماذا أكتب؟ عم أكتب؟ أين الخلل في الحكاية؟ مشاهد الرواية، وتتناثر بصيغ مختلفة، وتكرار هذه العبارات يحولها إلى لازمة يهدف من ورائها الكاتب تحقيق أغراض فنية وفكرية، فهي تتيح له الانتقال من حكاية أخرى، وربما من مكان إلى آخر، كما تبدو وسيلة للربط بين اللقطات والمشاهد. وأهم من هذا وذاك أن هذه اللازمة تنقل القارئ من عالم الرواية إلى عالم الواقع، أي من عالم الفن إلى العالم المعيش، وهي بهذا تسهم في تجسيد مفهوم جديد لجماليات التلقي - كما سيتضح بعد قليل.

والكاتب لا يكتفي بهذا، إذ يلجأ إلى مخاطبة القراء بصورة مباشرة عن طريق التدخلات المباشرة، من مثل «نسيت أن أخبركم أننا حين صعدنا إلى المطعم المهدم... إلخ» [٥]، أو «لن أقول لست أدري، فلقد قلتها عشرات المرات في هذه الرواية... إلخ» [٦]. فاللازمة والتدخلات المتعمدة تود أن تؤكد للقارئ أن ما يقرأه ليس إلا رواية، أي مجرد عمل فني، وهو ما يعني تمرد الرواية على مبدأ «الإيهام بالواقعية» - وسأقف عند دلالات هذا التمرد في الدائرة السادسة.

والسارد يؤكد في مواضع عديدة أنه لا يكتب تاريخا بل يكتب رواية/ حكاية. وكثيرا ما يعرض للمشكلات التي تعترضه في أثناء الكتابة والخوف الذي ينتابه من الكتابة:

- «تصلح مادة لرواية» قال.
- «أعرف» قلت، «لكنني أخاف من كتابتها».

لم يسألني «لماذا أخاف»؟ فالكاتب يعرف أن الكتابة هي العلاقة المطلقة بالخوف. صفحة الكتابة هي صفحة الخوف. والخوف ليس على الحكاية بل منها، نخاف أن تبتلعنا الحكاية وتحيلنا إلى هامش فيها، فنمَّحي بدل أن نسطع، ونختفي بدل أن نظهر، ونتحول إلى جزء من حكاية لا نعلم كيف ستنتهي بنا ولا إلى أين ستقودنا» [٧].

وأحسب أن الباحثين عن تقنية «الميتاقص» Metafiction سيجدون في رواية «مملكة الغرباء» مادة خصبة ومتنوعة. وقد تناول أحمد خريس رواية «مملكة الغرباء» من هذه الزاوية، وعدها من «روايات الميتاقص»، وقد درسها تحت عنوان «الرواية تحكي ذاتها» [٨]، أما محمد عصفور فيرى أن الـ «Metafiction نوع أدبي يتناول فيه القاص مشكلات فنه» [٩].

لكن «مملكة الغرباء» لا تكتفي بالحديث عن مشكلات كاتبها، ففيها لقطات متناثرة يحاور فيها السارد سلمان رشدي ذلك الكاتب الذي «ينتظره خطر الموت وخطر الكتابة وخطر الحرية» [١٠]، ويبدي السارد - وهو الذي يعد بحثا في أمريكا عن الحكايات الشعبية الفلسطينية - رأيه في كتابات رشدي وغيره، وفي أدب العالم الثالث «كنت أقول له إن ما يخيفني في أدب العالم الثالث هو منحاه الغرائبي الذي يحوله إلى صفحة من ماضي العالم، ويصنفه في الغرب في باب العجائب التي لا يمكن إيجاد حلول منطقية لمشكلاتها» [١١].

ويبدو أن عبارة «الحكاية» و«أين الخلل في الحكاية» لا تعنيان القصة بل تعني القضية أو المشكلة الجوهرية، لهذا يكرر السارد عبارته «الحكاية إذن هي ماذا نروي». وبهذا المعنى فإن قلة من الشخصيات التي تمتلك «حكاية». فاليهودي وديع السخن لم يكن يملك حكاية، حكايته أنه لا يمتلك حكاية، فوجد نفسه مضطرا إلى تبني حكاية ما، كي يهاجر إلى إسرائيل بعد الحرب الأهلية الصغيرة التي حدثت في لبنان عام ١٩٥٨، يومها باع كل شيء، وجورج نفاع هو الذي اشترى [١٢]، أما فيصل، الفتى الفلسطيني المهموم، الذي تغطى بالموتى - ليل ١٦ أيلول ١٩٨٢ - (تاريخ مجزرة صبرا وشاتيلا)، كي يوحي بأنه ميت فيمتلك حكاية. «فيصل عاد مرة ثانية كي يروي حكاية أخرى. وحكايته الأخرى لم تكن مناما، كانت ما جرى. المنام جرى والمذبحة جرت» [١٣]، و«فيصل لم يرو حكايته الثالثة، لأنه في المرة الثالثة مات» [١٤]، لكن «حكايته» لم تمت، فالسارد يروي حكايته «فيصل لا، إنه المنام، إنه الحكاية التي أحاول أن أرويها» [١٥].

فالكتابة ممارسة أو فعل يتمم فعل الشخصيات التي تمتلك «حكاية». وهي - الكتابة - تتقاطع مع حركة الواقع كما تتقاطع الشخصيات المتخيلة مع الشخصيات الواقعية والتاريخية «فالحكايات» التي تستحق أن تروى هي «حكايات» البحث عن الحرية والعدالة. فالكتابة الروائية - المنشودة - هي الكتابة التي تروي «حكايات جوهرية» لا «هامشية» تقف عند سطح الأشياء، وهذا يدل على رؤية النص المدروس والكاتب لنوع العلاقة بين الأدب والواقع، لهذا يتساءل السارد: «من نحن كي نروي؟ ولماذا لم ترو هذه الحكايات أو ما يشبهها من قبل؟ لماذا لا نجد في كل نصوص مارون عبود حكاية تشبه حكاية

الدكتور لطفي بركات؟ والحكاية لم أؤلفها أنا، مثل رشدي الذي لم يؤلف حكاية الملاءة، ومثل نجيب محفوظ الذي لم يؤلف حكاية السيد أحمد عبدالجواد. الحكاية موجودة، روتها مريم أو رويتها أنا لا فرق. لماذا لم نرو حكاياتنا قبل هذه الحرب؟ هل لأننا كنا لا نعرف أن نروي، ومارون عبود هو أستاذ المعرفة والحكاية واللغة والسرد، أم لأن سطح الأشياء كان يمحو الحكايات ويدخلها في مملكة النسيان» (١٦).

ويبدو أن السارد يجد مسوغا مستمدا من حركة الواقع لنمط كتابته عندما يقرر: «نجد الحكايات مرمية في شوارع الذاكرة وأزقة المخيلة. كيف نجمعها لنقيم نسقا فوق أرض تتحطم فيها كل الأنساق؟» (١٧).

الدائرة الرابعة

تضفي الانحرافات السردية وتعدد الأصوات وتنوع اللقطات والتوازيات والمفارقات حيوية على السرد. كما تتيح توظيف «الحكايات التاريخية» وتلك «الواقعية» بصورة جديدة. فهذه الحكايات بأحداثها وشخوصها ورموزها تنصهر مع الحكايات المتخيلة. ويبدو أن السارد يهدف إلى شحن ذاكرة القراء من خلال تحويل «الحكايات» من «الماضي إلى الحاضر»، ومن خلال التداخل والبعثرة الفنية والمزج والانصهار تُشحن الحكايات المتخيَّلة بقوة تمكنها من دخول الحياة المعيشة فنظن أنها «واقعية».

فهناك تقاطع بين الشخصيات التاريخية والواقعية (القاوقجي، علي أبوطوق، الفتى فيصل... إلخ) والشخصيات الروائية المتخيلة (سامية، مريم، جرجي الراهب... إلخ)، فالشخصيات التاريخية تدخل عالم الرواية الفني والشخصيات الروائية الفنية تنتقل من عالم الرواية إلى عالم الحياة.

وتبدو شخصية «جرجي الراهب» - على سبيل المثال - عصية على مثل هذا التصنيف، فهل هي شخصية حقيقية وجدت فعلا؟ أو هي شخصية روائية متخيلة؟ أو شخصية خرجت من حكاية شعبية ودخلت عالم الرواية؟ فالسارد يؤكد أن المسألة مع جرجي الراهب تختلف، لأن مصادر «حكايته» متعددة، لكنه يصوغ حكايته أو بعضا من حكايته مستندا إلى «أناس كثيرين من أصول مقدسية» (١٨)، وإلى أقوال امرأة كهلة تسكن في مخيم «المية ومية» قرب صيدا (١٩). والسارد ظل يعتقد أن حكاية جرجي الراهب حكاية

شعبية إلى أن فوجئ بالعثور على صحيفة كانت تدعى «القدس» داخل مكتبة جامعة كولومبيا في نيويورك تصف حادثة مقتل الراهب «جرجي خيري الروماني - اللبناني».

فقد «كتبت الصحيفة في عدد ١٧ مايو ١٩٤٦ أنه عثر على جثة الراهب قرب «باب العمود» في القدس، وهي مصابة بعشر طلقات رصاص. إذن، فما روته لي المرأة الفلسطينية لم يكن حكاية شعبية، كان حادثة حقيقية. هنا يطرح السؤال، فما الفرق؟ كيف أتعامل مع حكاية الراهب اللبناني؟ هل أعيد تنظيم رواية المرأة الفلسطينية وفق اقتراح «فلاديمير بروب» بشأن الحكايات الشعبية أم أبحث عن الحقيقة»؟ [٢٠]. ومع ذلك فإن السارد يخبرنا في موضع آخر بأنه يتذكر «الأشياء التي لم تكن وكأنها كانت» [٢١]، ويضيف «لكن نبيلة كانت. وعلي أبوطوق وفيصل أحمد سالم والشركسية البيضاء. أما جرجي الراهب فهو حكاية. مع جرجي الراهب تبرز مشكلة. حكايته كما رويتها لمريم ناقصة. إنها مجموعة افتراضيات، ولا يقين في أي منها...» [٢٢].

وتحتل شخصية «جرجي الراهب» حيزا في رواية «مملكة الغرباء»، ويتم ذكرها أو ذكر أخبار مقتضبة عنها في معظم المشاهد، فنعرف نتفا عنه، لكن ما تبقى يرجأ إلى الصفحات الأخيرة من الرواية. وتبدو شخصية جرجي الراهب ثرية بدلالاتها إن لم أقل إنها تشكل دائرة دلالية مهمة. كما تبدو شخصية جذابة بسبب الغموض الذي يلفها والأخبار المتناثرة عن فعلها وحركتها. فجرجي الراهب هرب من «دير سابا» وأنشأ مع بعض الفتيان عصابة الجليل «التي كانت تقوم بنهب قوافل المهربين وتوزيع الغنائم على فقراء الجليل وجنوبي لبنان» [٢٣]. وصارت «عصابة الراهب» كما كانت تدعى، مرهوبة الجانب من الجميع، وكان الراهب «وجماعته يحملون السلاح لكنهم لم يستخدموه مرة واحدة. وكان جرجي بثوبه الرهباني الأسود، وبندقيته الإنجليزية، يرى نفسه على صورة السيد المسيح، حاملا سوطه ليطرد التجار من الهيكل. البندقية هي سوط المسيح، هكذا كان يعتقد الراهب، ولذلك لم يطلق النار إلا في الهواء» [٢٤]، واستمر الراهب وجماعته أعواما قليلة إلى أن انهمر الرصاص عليهم وهم في طريقهم إلى الناصرة. لكن من أين أتى الرصاص؟ من كمين أقامته إحدى «كوبانيات اليهود» هكذا كانت تسمى المستوطنات اليهودية آنذاك» [٢٥]، ولم ينج من الكمين سوى الراهب «ومعه شاب أردني من السلط يدعى عيسى»، و«يوم

الخميس العظيم حمل الراهب صليبا كبيرا ومشى في شوارع القدس وهو يصرخ بأنه يحمل صليب العرب، ووصل إلى أطراف الحي اليهودي في المدينة، حيث رجم بالحجارة». و«بعد ثلاثة أيام على هذه الحادثة قتل الراهب، وقيل إنه كان مجنونا، وإنه وإنه...» [٢٦].

و«حكاية» جرجي الراهب تجسد البحث عن الحرية والعدالة معا. وهي تتماهى بطريقة فنية مع التاريخ والموروث، حيث يرجم ويقتل من قبل المستوطنين اليهود. كما تمتزج مع التاريخ القريب حيث تتجاور مع حكاية «علي أبوطوق» القائد العسكري لمخيم شاتيلا. ويتوسل السارد بعبارة «لكن الحكاية قد تتخذ شكلا آخر» [٢٧]، لينتقل من حكاية جرجي الراهب إلى حكاية علي أبوطوق (الذي علمنا بموته في المشهد الأول)، وهذا يؤكد أن «التجاور» هنا يتضمن دلالات عديدة ومفارقات دالة أيضا.

وإذا كانت حكاية جرجي الراهب تصاغ من خلال أقوال الناس والخيال الشعبي، فإن ما تبقى من حكاية علي أبو طوق يروى من خلال سرد وقائع حقيقية تُحدّد باليوم والشهر والسنة، وتبدو صياغتها اللغوية حادة بدلالاتها وليست محايدة أبدا: «كان علي أبوطوق صديقي، سنوات الحرب الأهلية، قضيناها معا في الخنادق والبرد والموت وتحت مطر القذائف. ثم افترقت خطانا، علي تحول إلى فدائي في كتيبة «الجرمق»، وأنا صرت ما أنا. وبعد الاجتياح الإسرائيلي للبنان عام ١٩٨٢، غاب علي في السفن اليونانية التي نقلت الفدائيين إلى منافيهم الجديدة. عام ١٩٨٤، بعد انتفاضة ٦ فبراير، وانسحاب المارينز الأميركيين، عاد علي إلى بيروت، بلحيته القصيرة، وعصاه، ليتحول إلى القائد العسكري لمخيم شاتيلا. عاد ليصير رجل الحصار. ثلاث سنوات من الحصار والدمار. والمخيم يضيق ببيوته المدمرة. حتى تحول إلى كمشة من البيوت التي يسند دمار واحدها دمار الآخر.

ومات علي.

سمعت الخبر في الراديو.

وفي صباح ١٤ مارس ١٩٨٧، وهو اليوم الأول الذي فك فيه الحصار عن المخيم، ذهبت إلى هناك. كنت أعلم أن عليا يحب امرأة اسمها سامية... إلخ [٢٨]. وينقلنا السارد من الشخصية إلى المكان/ المخيم الذي يدل على

الفقر والبؤس والبحث عن الحرية والهوية والكرامة/ كما ينقلنا إلى مستوى لغوي آخر، إلى لغة تصويرية دالة ومكثفة: «كانت طرقات المخيم تضيق وتضيق، ثم تحولت إلى ركام، اختفت الطرق، الركام هو الطريق، والمياه الآسنة تفرش الأرض برائحة ذلك الموت الذي يتسلل إلى المفاصل. كان الأفق ينحدر إلى البيوت المهدمة ويدخل في شبابيكها. لم يكن هناك أفق. في شاتيلا اختفت السماء داخل الحطام، وتحول الماء إلى برك داخل الثقوب في الحيطان التي سقطت على الأرض. كنت أمشي كمن يمشي، وأتهدأ بالحيطان وأنزلق وأمشي... (٢٩).

وتلتقي حكاية «علي أبوطوق» مع حكاية «جرجي الراهب» في بحثهما عن الحرية والمساواة، الحرية السياسية والعدالة الاجتماعية معا. وهذا البحث هو الحلم الذي سيظل مهيمنا على عقل الإنسان وسلوكه على الرغم من التغيرات والإخفاقات المؤقتة.

لكن الحكايتين - المتجاورتين فنيا - تتضمنان بعض المفارقات الدالة، فجرجي الراهب مسيحي لبناني يقتل بالقدس، وعلي أبو طوق مسلم فلسطيني يقتل في بيروت، والراهب يقتل على أيدي المستوطنين اليهود، بينما يقتل علي أبو طوق على أيدي بعض «العرب المسلمين».

وتأتي حكاية «إميل آزاييف» اليهودي/ الإسرائيلي لتنفي الطابع الديني عن الصراع، وتضفي الطابع الإنساني على حلم البشر أو بحثهم الدائب عن العدالة والحرية.

ويحظى «إميل آزاييف» باهتمام خاص من بين الشخصيات اليهودية المتعددة في الرواية: موسى، راحيل، وديع السخن، ألبير وشقيقه، بل إن السارد يدعوه بـ «صديقي». ربما لأنه الوحيد من بين هؤلاء اليهود الذي يبحث عن العدالة. يخبرنا السارد أن إميل «ذهب» إلى إسرائيل وخدم في جيشها «خلال حرب تشرين ١٩٧٣». وبعد ذلك انتقل للعمل في قطاع غزة. وقال «إنه قرر الهجرة حين رأى ذلك الكهل يمشي جاثيا، يمشي على ركبتيه ويديه ويتراجع إلى الخلف، خوف أن تطلق النار على ظهره» (٣٠)، وأضاف: «عندما تكون هناك عليك أن تختار بين الكهل وحامل البندقية، لا تستطيع ألا تختار، أنا البندقية، وهو الكهل، فماذا أفعل؟» (٣١)، وبعد نهاية خدمته في الجيش «اختار إميل الهجرة إلى أمريكا».

الخيار بين حقيقتين قاده إلى «الحلم الأمريكي» أو «الكذبة الأمريكية» كما كان يسميها [٣٢]. فإميل هاجر إلى أمريكا «عندما رأى العدالة المستحيلة، هرب من استحالة حصوله على عدالته إلى عدالة الآخرين، المستحيلة، في أمريكا [٣٣]. وفرق كبير بين اليهودي إميل واليهودي وديع السخن، فإميل يمتلك «حكاية» أما وديع السخن فلم «يكن يمتلك حكاية، حكايته أنه لا يمتلك حكاية، فوجد نفسه مضطرا إلى تبني حكاية ما، كي يهاجر إلى إسرائيل...» [٣٤]. وفي موضع آخر نقرأ أن وديع «استبدل حكايته الغائبة بالكراهية يعبئ بها فراغ اللحظات التي قضاها مع ابن شريكه... إلخ» [٣٥].

وهناك تواز آخر بين «راحيل» و«وداد الشركسية»، فراحيل «لا تمتلك حكاية، حتى أصلها اليهودي نسيه الناس، ولم يذكرها به أحد، وأما داود الشركسية فقد ركضت في شوارع بيروت وكأنها كانت تركض في أزقة ذاكرتها، وعندما قررت العودة إلى بلادها البعيدة، ذهبت إلى خطوط التماس حيث ماتت ولم يعثر على جثتها إلا بعد ثلاثة أيام» [٣٦].

وقد عاشت وداد - التي لازمها مرض البكاء طوال حياتها - غريبة ووحيدة بلا ذاكرة. وحين «نسيت كل شيء تذكرت كل شيء»، فقد نسيت اللغة العربية أو بالأحرى ماتت اللغة «المكتسبة»، وبدأت «تبحث عن بلادها التي استفاقت من حفرة الذاكرة. فجأة قامت الذاكرة كأنها انفتحت على قاع بئر وجرفها القبر إلى حيث لا عودة» [٣٧]. وتتداخل «حكاية» وداد مع حكايات جرجي الراهب وعلي أبو طوق ونبيلة والفتى فيصل وجرجي الراهب. وتحتل «حكايتها» حيزا واضحا في مشاهد الرواية [٣٨]. فقد خطفت وداد من إحدى قرى أذربيجان وهي في الحادية عشرة، ورحلت إلى الإسكندرية، ومن بعدها إلى بيروت حيث اشتراها الخواجة اسكندر من «التجار وقطاع الطرق»، أحضرها خادمة لكنه ما لبث أن تزوجها. وهو في الخمسين وهي في الرابعة عشرة. وعلى رغم غربتها ووحدتها وقسوة ظروفها فقد عملت في ميتم ثم في مأوى للعجزة وبعد موت الخواجة اسكندر رفضت «التركة والميراث». وطوال إقامتها في بيروت كان لحنها المفضل «أعطني هذا الغريب». وعندما نسيت «اللغة المكتسبة» وكل ما يتصل بها لم تكن تحكي إلا في موضوع واحد «الطفولة. حكت عن طفولتها في تلك البلاد البعيدة، قبل أن تخطف وتباع في بيروت، وتتزوج الخواجه اسكندر نفاع» [٣٩]، وعندما استفاقت من «غفوتها

البيروتية» هربت من المستشفى لتبحث عن بلادها، «ذهبت إلى هناك حيث الذاكرة. ذهبت إلى الحرب. وهناك لم تجد قريتها التي لا تعرف اسمها، ولا يعرف أحد اسمها. ولم تجد أمها وإخوتها، هناك وجدتنا ونحن نحمل بنادقنا ودمنا. هناك غرقت الشركسية البيضاء في دمها، وانطوت حكايتها كما تطوى حكاية في كتاب» (٤٠)، هكذا تبدو «وداد» واحدة من «الغرباء» الباحثين عن «مملكتهم الخاصة»، وهكذا تأتي «حكايتها» لتجسد صورة من صور القمع والقهر والبحث عن الوطن واللغة والهوية والحرية والعدالة.

وهكذا تتناثر «حكاية الغرباء» وتتبعثر وتتوازى وتتقاطع وتتشابك، لتدل على بحث الإنسان الدائب عن الحرية والعدل. ففي النهاية - لم يكن الموت - بل الإنسان الذي ينتصب بغض النظر عن الدين أو المكان الذي ينتمي إليه، فقضية الحرية والعدالة واحدة.

الدائرة الخامسة

ليس «لمملكة الغرباء» خاتمة أو نهاية بالمعنى المألوف، فالرواية لا تعتمد على البداية والذروة والنهاية، فهي تتمرد على جماليات الترابط والتسلسل والوحدة وتنهل من جماليات التجاور والتوازي والتقاطع والتداخل والانحرافات السردية المتكررة، وهذا ما جعل بنيتها مفتوحة ومتحركة. وهو ما فرض عنوان البحث «الدوائر الدلالية».

وأحسب أن مصير الشخصيات/ موتها/ لا يشكل نهاية، لأن موت الشخصيات جرجي وعلي أبوطوق وغيرهم يجبهنا باللقطات الأولى من الرواية، وتأتي اللقطات والمشاهد الأخرى لتصور كيفية موتهم والظروف والملابسات المحيطة بذلك. فكأن الرواية تبدأ من «النهاية»، أو أن «النهاية» يجب أن تفسر البداية، فالموت موت الشخصيات يثير أسئلة وتساؤلات عديدة:

«لكن لماذا؟ لماذا نضع الموت في المرتبة الأولى، ونجعله هو الحكاية؟ هل لأن النهاية تفسر البداية؟ ومن قال إن الموت هو النهاية؟ هل موت الراهب اللبناني يفسر بدايته، أم أن موته كان البداية التي تحتاج إلى تفسير؟» (٤١)، أسئلة وأسئلة تثيرها الصور الحوارية والصور السردية وتبقى الأجوبة معلقة وعملية البحث مستمرة.

ومع هذا فإن الروائي لا بد أن يتوقف. وهو يتوقف عندما يشعر بأن الدائرة الكلية/ النص قد نضجت ورُسمت. لهذا يلاحظ القارئ أن المشهد الأخير من الرواية (ولنتذكر أنه ليس مشهدا بالمعنى المألوف) ينطوي على لقطات مكثفة حول نبيلة وعلي أبو طوق وفيصل أحمد سالم والشركسية البيضاء وجرجي الراهب. ويبدأ المشهد بالسؤال الدال والمقلق/ اللازمة: «ماذا أحكي؟ الحقيقة لا أعرف كيف؟» ثم «الحكاية هي المسألة». ويشي السارد أن حكاية الراهب أشبه بأسطورة، وأن تدوينها في عصر التدوين يلغي احتمالات أسطوريتها، ولذلك لجأ كتاب أمريكا اللاتينية إلى الماضي الشفهي من أجل صياغة أساطيرهم الحديثة. ويشير السارد إلى اقتراح الكاتب الإيطالي أمبرتو إيكو تحويل النصوص القديمة إلى نصوص احتمالية وإدخال النص المدون من الأسطورة الحديثة. لكن السارد يرى أن افتراض إيكو – على رغم جماليته – يبقى افتراضا ذهنيا ولا يقدم حلا أدبيا لمسألة الحكاية – الأسطورة [٤٢].

ويبدو أن «الغرباء» أو الباحثين عن الحرية والعدل حتى الموت (جرجي ونبيلة وعلي وفيصل ووداد...» يتماهون مع الغريب الأكبر أو المخلص الأكبر/ المسيح، ولهذا ننتقل من السرد إلى تراتيل جنائزية للغرباء:

أعطني هذا الغريب
الذي منذ طفولته تغرب كغريب
أعطني هذا الغريب
الذي أماتوه بغضا كغريب
الذي أستغربه ضيفا على الموت
أعطني هذا الغريب
الذي غربه اليهود من العالم حسدا
أعطني هذا الغريب
لكي أواريه في لحد
فإنه غريب
لا مكان له يسند إليه رأسه...إلخ [٤٣]

أما الأسطر الأخيرة من الرواية فتنطوي على أسئلة:

«قلت لمريم إنني أريد أن أخبرها. أخبرتها عن سامية التي رحلت، وعن هذا العمر الذي نلبسه ككفن.

هل هي مريم، الجالسة على أطراف غور الأردن، تنتظر الذي يقتله الغريب؟ أم هي الحكاية؟

هل هذه الأرض التي اسمها فلسطين هي مجرد حكاية تسحرنا بأسرارها وطلاسمها؟

ولماذا حين نستمع إلى هذه الحكاية لا ننام... بل نموت»؟ (٤٤).

هكذا ترسم إشارات الاستفهام في الأسطر الأخيرة من الرواية، بل إن الرواية برمتها أي بدوائرها الجزئية ودائرتها الكلية ترسم أكثر من إشارة استفهام. فهي رواية تسعى إلى إثارة الأسئلة أكثر من الإجابة، ويبدو أنها تتطلع من وراء هذا إلى تحريض القارئ على تأمل هذه الأسئلة، وربما على مواجهتها، لهذا تراها تتعامل مع القراء بأسلوب ينطوي على دلالات مهمة.

الدائرة السادسة

واضح مما تقدم أن رواية «مملكة الغرباء» ليست تاريخا، كما أنها لا تصور الحياة كما هي، فهي تنتقي وتختار ما يسهم في تجسيد رؤيتها للفن والإنسان والعالم، فتبرز تناقضات الواقع ممتزجة بالعديد من الأسئلة، وتجسد وعيا جماليا مسوغ وجوده التحريض والتخطي ومجابهة الأسئلة الفنية وغير الفنية، كما أن قيمها الجمالية تتطلع إلى رفض القيم المألوفة والسائدة وتفتيتها.

وهي بأسئلتها ودوائرها وبنيتها القائمة على الانحرافات السردية وتكسير الزمن واللقطات المتناثرة والمتشابكة تتمرد على مبدأ «الإيهام بالواقعية». فهي لا تسعى إلى إيهام قارئها «بواقعيتها» أو إقناع قارئها بأن العالم المصور هو «الواقع». لهذا أشرت إلى اللازمة الأدبية التي تتكرر في مشاهد الرواية ومفاصلها وتنقل القارئ من العالم المتخيل إلى العالم المعيش، كما أشرت إلى تقنية «الميتاقص» وهي التي تؤكد للقارئ أن ما يقرأه ليس سوى عمل فني. فكأنها تود أن يبقى القارئ منغرسا في عالم الواقع المعيش أكثر من انغماسه في عالم الفن.

فهي تحاول أن تجذب القارئ، لكنها في الوقت نفسه لا تطمح إلى جعله مشدودا، أو أن تثيره أو تتلاعب بأعصابه حتى النهاية (وهو ما تفعله الروايات التي تجسد عالما متناغما في فوضاه وتناقضاته وتعتمد قيم الترابط والوحدة

والنمو العضوي) لأنها لا تعرف النهاية أو لا تدعي أنها تمتلك النهاية. فالبنية الروائية قائمة على مبدأ عدم التوقع. فالقارئ يتقدم في القراءة لكنه لا يتوقع شيئا. والانحرافات السردية المتكررة والمتنوعة تدعم هذا المبدأ. فاللقطات والومضات والمشاهد تتوالى بطريقة فنية مميزة يشيَّد من خلالها مشروع الرواية. وهو مشروع مفتوح على احتمالات لا حصر لها. لكن هذا المشروع لا ينهض على بنية خالية من التصميم أو الهندسة. فبنية الرواية المفتوحة والمتحركة قائمة على هندسة فنية جديدة صُمّمت في أثناء الكتابة ويجدَّد هذا التصميم في أثناء القراءة.

لكن التصميم في الحالتين يبقى غير ناجز تماما أو غير مكتمل. وعدم الاكتمال هنا لا يعني أنه مبتور أو أنه يعاني صدوعا، لأن عدم الاكتمال يجسد رؤية جديدة لفعل التلقي. فكأن الرواية ترى أن فعل القراءة لا يقل أهمية عن فعل الكتابة أو هو متمم لها. فالذات المبدعة هنا ليست المؤلف وحده، بل هي المؤلف والقراء معا. فإنجاز أو اكتمال مشروع الرواية/ البنية يعتمد على موقف القارئ في أثناء القراءة وبعدها. فالقارئ يستطيع أن يخلق الوسط والنهاية أو يستطيع أن يصوغ «الجزء الآخر» «للحكايات» أو يتبين «أين الخلل في الحكاية».

وانسجاما مع رؤية الرواية وبنيتها ومنطقها الداخلي فإن القارئ لن يستطيع أن يفعل هذا إلا إذا امتلك «حكاية» يستطيع أن «يرويها». وامتلاك الحكاية لا يعني امتلاك الواقع أو التحكم فيه، بل يعني اتخاذ موقف منه ومجابهة أسئلة. فعليه أن يحدد الأرض التي يقف عليها وينطلق منها. هل هو مع الحرية أو ضدها؟ مع العدالة أو ضدها؟ فعلى القارئ أن يبحث «عن استراتيجيته الخاصة» أي أن «يفهم العالم ويشكل تجربته الخاصة». فالحكاية هي المسألة، والحكاية «هي أننا نبحث عن حكايتنا، وندعي أننا نبحث عن الحقيقة، نجد الحقيقة فنضيع الحكاية ونبدأ من جديد» [٤٥].

كلمة أخيرة: فعل الكتابة وفعل القراءة - مرة أخرى

هكذا تجسد رواية «مملكة الغرباء» لونا متميزا من ألوان الرواية الجديدة، يستند إلى وعي جمالي جديد يهدف إلى إثارة الأسئلة والتساؤلات وإلى تحريض الوعي العام وإثارته ودفعه إلى تجديد أدواته ومفاهيمه.

فهي بنية روائية لا تصف الواقع، ولا تحاكيه، ولا تنقله، لكنها لا تتعالى عليه، فهي لا تصور عوالم نادرة أو شاذة أو ذاتية أو خاصة، كما لا تهتم بما يجري داخل تلافيف الدماغ أو اللاشعور. فهي ببنيتها الدالة ورؤيتها الفنية ترى أن فعل الكتابة ممارسة تتقاطع مع حركة الواقع وأن فعل القراءة ممارسة تتقاطع مع فعل الكتابة. وهذا ما دفعني إلى القول في مقدمة البحث إن «مملكة الغرباء» تدحض المقولة الرائجة بأن الرواية الجديدة رد فعل على «الرواية الواقعية».

صحيح أن الرواية تتمرد على مبدأ «الإيهام بالواقعية» وتتمرد على مبدأ «الحتمية في سلوك الشخصيات» وتتمرد على «مرجعية الواقع» ومقولات «المشابهة» و«المسايرة» و«التناظر»، لكنها تبدو من خلال «دوائرها» تطويرا وتجديدا فعليا لروح الرواية «الواقعية»، لاسيما أن «مرجعيتها» الأولى والأخيرة هي الإنسان «الغريب» و«المقهور» والباحث عن الحرية والعدل.

4

بنية السرد الفسيفسائي

أولا: معنى السرد الفسيفسائي

تجسد رواية «النخاس» لصلاح الدين بوجاه لونا خاصا من ألوان الرواية الجديدة يمكن أن نطلق عليه «الرواية الفسيفسائية». فالرواية تتكون من ثلاثة وعشرين فصلا (لكل فصل عنوانه)، تمتد على مدى مائة وتسع وأربعين صفحة من القطع المتوسط. وهذه الفصول ليست فصولا بالمعنى المألوف، فلا ترابط بينها ولا تسلسل، ولا سببية في بناء الأحداث أو حتمية في سلوك الشخصيات، فالفصول منداحة، ويتمتع كل منها باستقلالية كبيرة لولا الخيوط الباهتة التي تربط فيما بينها من مثل: وحدة المكان/ السفينة الرمز وتكرار أسماء بعض الشخصيات من مثل تاج الدين وغابريلو ولوراوو...إلخ. وتُلاحظ قلة الأحداث الروائية، وهيمنة الوصف أو الصور الوصفية على الصور السردية، وهو ما/ يعني أو يؤدي إلى هيمنة السكون مقابل الحركة، وهو ما له علاقة برؤية الرواية كما سنرى.

«يبدو أن الكاتب ينطلق في رسم الشخصيات وتقديمها من اعتقاده أن الشخصية الواحدة لا تنطوي على ذات واحدة، بل على عدد من الذوات المتعارضة المتباينة حسب الظروف والأحوال، ولهذا تتعدد مواقف الشخصية وتتنوع إلى حد التعارض والتناقض»

المؤلف

ويمكن القول إن بنية الرواية عامة تتصف بالمرونة والانسيابية؛ وهذا الوصف ينطبق على فصول الرواية كلها. فكل فصل يتكون من ومضات منوعة ولقطات سردية وأخرى وصفية متعددة، ويلاحظ القارئ أن التنوع الدائم في الشخصيات وحالاتها، والتعدد المستمر في نوعية الأحداث والرموز والمستويات اللغوية، يكادان يشكلان قيمة من القيم التي تحرص الرواية على تجسيدها؛ تتمثل في أن الحياة (قديما وحديثا) قائمة على التنوع والتعدد. وفي غياب السببية والحتمية، يدل التنوع والتعدد هنا على غياب القانون أو القوانين، التي تحكم أو تتحكم في الفعل البشري أو في سير التاريخ. وفي ظل تجميد الزمان وتثبيت المكان، يصبح التاريخ أحداثا متوازية ومتعارضة ومتباينة أو انفجارات غير مفهومة. فالحياة لوحة فسيفسائية تدل على التيه والضياع وفقدان الغاية والسبيل.

وبضم الومضات واللقطات المتنوعة بعضها إلى بعض تتشكل بنية روائية سردية فسيفسائية دالة وموحية، تتجسد من تراص هذه اللقطات وتجاورها وتقابلها وتفرعاتها المتنوعة، ومن شخصيات (أو أسماء الشخصيات) تجسد حالات متنوعة من دون أن تؤدي أفعالا محددة أو أفعالا لها أهمية! ومن تعدد الرواة وتنوع الرموز المنوعة المشعة وكثرة تعداد «أشياء» الحياة، ومن تعدد المستويات اللغوية.

وتبدو هذه البنية السردية الفسيفسائية متقطعة، ويكمن تقطعها في كثرة الاسترسال والوصف والاستطراد، والانحرافات السردية المتكررة، وفي تعدد المنعرجات والتفريعات والتقابلات والتوازيات والصور المتضادة والصور المبتورة، وفي التحولات المتباينة لـ «المعاني» العامة أولا، ولـ «الشخصيات» ثانيا.

وتجسد هذه البنية السردية الفسيفسائية عالما روائيا خاصا بأجوائه ومناخه ورموزه ومعانيه، وتنوع شخوصه وتحولاتهم، وتنافر «أشيائه» وتجاذبها في اللحظة نفسها. هذا العالم الروائي يلفه الغموض والتشتت والتيه، والألغاز والأسرار والشبهات، ويغمره الشك واللاجدوى والمصير المبهم.

وتتجلى خصوصية هذا العالم في زمانه المبهم ومكانه الثابت/ القلق. فالرواية، منذ البداية وحتى النهاية، تدور فوق سفينة عائمة فوق «صحراء البحر»، فالشخصيات (المتعددة الجنسيات والدين واللغة...إلخ) لا تقف على أرض محددة، ومعظمها لا يتجه وجهة معينة.

وعلى الرغم من خصوصية هذا العالم الروائي فإن صلاته بالعالم المعيش غير منبتة، ففضلا عن الأسئلة الكونية، التي تثيرها الرواية، هناك إشارات مقتضبة، وإن تكن موحية، فهي في معظمها لا تتجاوز الأسطر القليلة. لكنها في مجموعها لا تدل إلا على الخيبة والخذلان وغياب المنطق، وهيمنة القمع وسحق الإنسان. وبعيدا عن هذه الإشارات الموحية، فإن البنية السردية برمتها تولد أسئلة كونية تتصل بأزمة الإنسان عبر الأزمنة. ولهذا يمكن القول: إن العلاقة بين العالم الروائي والعالم المعيش علاقة قائمة على الاتصال والانفصال في الوقت نفسه.

ويمكن تأكيد ذلك من خلال الأسئلة التي ترسمها الرواية في أثناء القراءة وبعدها، ومن خلال الرموز الكثيرة المتنوعة. فالسفينة «الحيرى التائهة في أمواج البحر» و«المثقلة بالأسرار» يمكن أن تكون رمزا للعالم.

وقد يعترض البعض قائلا إن غموض الشخصيات والأحداث والأجواء المهيمنة وتماهي الأزمنة أمور تدل على أن الرواية لا تعكس العالم المعيش، وفوق هذا فإن السارد، وحتى الكاتب، قد لا يأبه لمثل هذه المسألة فالبنية السردية بنية فنية بالدرجة الأولى، ولهذا فإنها لا تحتاج إلى مرجعية محددة، وفي أحسن الأحوال فإن البنية الفنية هي مرجع ذاتها. ولا شك في أن هذا صحيح؛ ففلسفة البنية الفسيفسائية لا «تعكس» أو «تساير» العالم الواقعي، ولكن يبقى في الجهة المقابلة أن السارد كثيرا ما يحاول أن يقنعنا بأن السفينة هي العالم في تيهه وضياعه وغموضه: «هذه سفينة حيرى تائهة في أمواج هذا البحر الأوسط، لا تدري لها مستقرا؟ الإسكندرية، اللاذقية، الدار البيضاء، حلق الوادي، مرسيليا، جنوة، المهدية، سواحل البلاد الإسبانية، جزيرة كريت... شطحة درويش في خضرة الماء والزبد وطير النوء... والأسماك والطحالب اللزجة الفيروزية الباردة.

هذه فلك مثقلة بالأسرار، وهذا «غابريلو» نخاس أبق مثل تاج الدين ولورا، وقوم ممن يرد ذكرهم في حينه، عنت على عنت وصمت مريب يكاد يضيء...!»[1].

ويبدو لي أن مسألة المرجعية مسألة مهمة، لأنها تسهم في تفسير الكثير من الرموز، كما قد تسهم في استخلاص الدلالة العامة للإطار الزماني والمكاني. ويمكن القول - تبعا لكل ما تقدم - إن رؤية الرواية رؤية شمولية كونية، فهي لا تمس مجتمعا بعينه بل تخص المجتمع الإنساني كله، منذ القدم وحتى يومنا،

فالعالم بل الكون «سفينة عائمة» تائهة مهددة تعاني منذ القدم كلومها الخفية وجراحها المعلنة، وتبدو «اليوم سجينة حبائلها! خشب على خشب ونار تكاد تشب وماء يكاد يطفئ! دوائر الساعات وعقاربها وأرقامها الرومانية والعربية والهندية تتمطى في تؤدة جديرة بجواري خليفة، تتمطى وتسيل فوق المعاصم وداخل الجيوب، حتى لتكاد تطوى وتنشر في رؤيا سديمية عجيبة، تورث الفتنة وتفضي إلى الشبهة، وتحض على التخطي والجنون...!» [٢].

هذا ما يفسر تماهي الأزمنة وثبات المكان، واختيار الماء/ البحر مسرحا للأحداث، وكثرة الشخصيات وتعدد لغاتهم وجنسياتهم وانتماءاتهم، كما يفسر الانفتاح على الموروث القصصي والمناخ الغرائبي وتكرار «الأشياء القديمة»... فالتيه والضياع والشك والمصير الغامض، وغياب الطريق والغاية أمور تسم الإنسان وتلازمه، أو تومئ إلى أزمة الإنسان منذ القدم وحتى يومنا.

ثانيا: تماهي الأزمنة وثبات المكان

أشرت في ما تقدم إلى طموح الرواية في تصوير أزمة الإنسان عامة عبر العصور، ويمكن أن يستخلص المرء من اختيار الكاتب أدواته الفنية وعناصره الروائية وأسلوبه ما يؤكد ذلك. فالرواية لا تمس أزمة الإنسان في بلد معين أو مجتمع محدد، بل تطمح إلى تجسيد أزمة الإنسان عامة، ولهذا وصفت رؤية الرواية بالشمولية أو الرؤية الكونية.

ويمكن أن يشير المرء إلى دلالة تصدير الكاتب لروايته بمقولة «أبي الفرج محمد بن يعقوب إسحاق المعروف بابن النديم» وهي: «هذا فهرست... جميع الأمم، من العرب والعجم... وأخبار مصنفيهم وأنسابهم... وأماكن بلدانهم، ومناقبهم، ومثالبهم، منذ ابتداء كل علم... إلى عصرنا» [٣]، وهي مقولة دالة يومئ تصدير الرواية بها إلى طموح الرواية لتجسيد رؤية كونية. وأحسب أن هذا الهدف أو هذا الطموح فرض جملة من الأدوات والأساليب والرموز. فأحداث الرواية تدور، منذ بدايتها وحتى نهايتها، فوق الماء/ البحر، أو فوق «بحر الروم والعجم والعرب والبربر». فالبحر مكان ثابت وغير ثابت، ينطوي على أكثر من زمن وأكثر من رمز وأكثر من دلالة. فهو «مرتكز الدنيا وكعبة القصاد، وفيض ما بشرت الديانات به من جحيم وجنان وحور، ههنا المبتدأ والختم... وتكافؤ الأنحاء والغايات» [٤]. وكثيرة هي المدونات التي تغنت «بهذا

اليم المفعم زيتا وخمرا ودماء بشر وطرائد، هذا الذي يبدو اليوم صامتا حكيما معلما ومبشرا ونذيرا» [٥]. ويبدو البحر - كما العالم- مملوءا بالأسرار والألغاز منذ القدم، ففي أعماقه تكمن دورة الخير والشر، وفيها ينبعث الجحيم وتتبعث النعم، وهو «الأصل وإليه المآب» [٦]. وذاكرة البحر تختزن وتختزل الأزمنة والتواريخ المتعددة والأمم المتداخلة، وتناقضات البشر ومفارقاتهم:

«باهر أمر هذا اليم القديم! عواهر عالمات، وشيوخ علماء وأطباء وهنداسون، وتجار دمقس وخز وذهب وقمح، وحكايات ووشم وسرقات! وقراصنة نخاسون وشعراء وملوك وقديسون، وأئمة وكتب وصمت ثقيل! تماثيل القبط وتحف الفراعنة ومومياء سلالاتهم، وكتب المسلمين وطروس اليهود، وبردي الخرافات الآفلة يرحل نحو الشمال في بطون المراكب وتوابيت الخفاء، وأحابيل الوسطاء والبعثات العلمية، ووهم المزايدات والثراء المنهوب! جريمة تفضي إلى أخرى، شجيرات قليلة تخفي غابات من الغدر والعنف وطمس الذاكرة العمياء. فلا يلبث في ذهن البحر غير أشتات حكايات مما يتداول الرواة وأصحاب الإفك» [٧].

ولا تكتفي الرواية بالبحر لتجسيد تداخل الأزمنة أو تماهيها وتثبيت المكان، فأحداثها (القليلة) تدور منذ البداية فوق مركب معطوب وسط البحر، ويبقى المركب عاجزا عن الإبحار حتى النهاية. والمركب أو السفينة «الكابو - بلا» ثابتة لا تتحرك، أما أسباب عطبها فغامضة أيضا. وتبدو قاتمة فلون «الكابو- بلا بني أسود». فهي هادئة بلا حراك يلفها الظلام والصمت. بل إن السرد الروائي يخبرنا بأن المركب «جدل من صمت الليل وصفاء العناصر وتكافؤ الغايات والأنحاء» [٨]. وقد سبق أن أشرت إلى حيرة السفينة وتيهها، وإلى أنها مثقلة بالأسرار والألغاز، كما سبق أن أشرت إلى أن السفينة رمز للعالم. وإضافة إلى هذا كله يلاحظ أن السفينة تضم كل الأقوام والأعراق وأنها تجسيد للتعدد والتنوع والتناقض والغموض:

«استُهل الليل بتبادل الأنخاب، وسط بهرج مما اختار الساهرون من أزياء العرب والروم والإفرنج والترك والبربر، والصقالبة والزنج والفرس والغجر، وأقوام مما يكاد لا يحصي القلم ولا تلمح العين ولا تلتقط الأذن! لون وحمرة وعرباء وأشكال آخاذة، وكشف وفتق ورتق يعمي ويصم ويسر الساهرين. فكنت تراهم سكارى وما هم بسكارى، فيض من رفة الأعماق وانفتاح البواطن وامِّحاء الحدود. قليل هذا الماء كثير، وكثيره قليل، ورغائبه متكافئات! وهذا النور والظلمة والتراب والنار والبعيد والأدنى يفضي بعضها إلى بعض» [٩].

وحتى عندما تتفتح عدسة الرواية على أزمان أخرى وأماكن متنوعة فإن السارد ينطلق من المركب العائم الثابت ويعود إليه، فالإشارات المتنوعة المتناثرة لا تغير من حال السفينة أو ظروفها، بل إن القارئ لا يحس- في كثير من الأحيان- هل الوصف يتم خارج السفينة أم داخلها؟! ولا يشعر بنوع الزمان هل هو ماض أو حاضر..؟! فالسارد يصف السفينة بـ «القلعة العائمة» وهو وصف يدل على ثباتها، أما وصفه «لأشيائها» وما تحتويه فيدل على تماهي الأزمنة وبالتالي لا يدل على زمن محدد:

«هذه القلعة العائمة المفعمة كتبا ومرايا وورقا وحبرا وحريرا وقطنا وقمحا ووهما وزيتا ومجونا وإفكا ودعاء» (١٠).

ولا شك في أن المراوحة نوع من الثبات في المكان، ولهذا فإن السفينة عندما تدور حول نفسها فإنها لا تبرح المكان بل تبدو معلقة في الفضاء:

«منذ ساعات أضحت السفينة تدور حول نفسها، تكاد لا تبرح مكانها... كأنما علقت بين سماء وأرض تدور حول نفسها مثل لبؤة جريحة أهلكت السباع جراءها. وهدم السيل بيتها ولسع البرد وجهها» (١١).

ومع أن «السفينة» تعاني الكثير من «الكلوم الخفية والجراح المعلنة» و«تضرب في تيه مقفر لا ينتهي»! (١٢)، فإن أحدا لا يهتم بـ «العناية بها» أو «صيانتها» أو «إصلاحها». وحتى عندما أنشأ «كبير مهندسي المركب» تقريرا مفصلا حول عيوبها والخطر الذي يتهددها فقد بدأه بـ «العظمة للكابو بلا والبقاء للقبطان» (١٣)، وهي عبارة تثير السخرية. وهو يرى أن رفع هذا التقرير إلى «غرفة القيادة يمثل واحدا من أوكد ما اضطلعنا به من واجبات، جيلا بعد جيل، عسى أن نتلافى النقص في حينه وسد ثغرات قد تنفذ منها أنامل المتلصصين وعيونهم فيتيسر لهم المزيد من الفتق لما عقدنا والنقض لما أبرمنا» (١٤).

ومع ذلك فقد ظلت «الكابو بلا» حتى النهاية معطوبة جريحة تائهة، كما ظلت ساكنة صموتا ومنكفئة على نفسها وعلى:

«خيرها وشرها، ونار مآسيها، صندوقا موصدا من الحكايات والأخبار وأنباء الأمم، وأشلاء الأساطير التي يتبادلها القوم مثل لفائف الحرير ولطائف الفضة والذهب والزئبق والمعادن، وخصور الحسان وشوارب الرجال الجنوبيين الصلفين، ولمعان الأوسمة والنياشين فوق صدور فيلق ممن لا بطولة لهم ولا فضل» (١٥).

ويعمل الوصف وصف السفينة ومحتوياتها وممراتها وغرفها ..إلخ على تجميد الحركة فيتعانق الزمان والمكان في ثباتهما، ليدلا على تيه العالم وضياعه، وتناقضاته وعبثيته منذ القدم وحتى يومنا. ويتماهى السرد الروائي مع الموروث القصصي عند تعداد غرف السفينة ووصفها واحدة واحدة من دون الغرفة السابعة، التي ظلت عصية على الجميع ومغلقة على أسرارها وخيرها وشرها. وتبدو غرف السفينة أقرب إلى الرمز لكنه رمز كثيف غامض، ربما بسبب غياب الحركة وتأكيد السكون والصمت. فالغرفة الأولى مثلا «صامتة ساكنة لا نور فيها كالدنيا قبل الخلق...» (١٦).

أما الثانية فلا حركة فيها سوى «لأشيائها» وهي حركة تزيد من غموضها وفوضاها: «بدت الغرفة الثانية صاخبة، أشياؤها تتهاوى بلا سبب، قطع الشطرنج تتمازج فوق الرقعة الصغيرة قرب النافذة، محفظة الجلد العالقة بالمشجب الخشبي تنفتح فتسقط منها زجاجة عطر أسود، تصطدم بزاوية الطاولة البرونزية فتحدث فرقعة صاخبة، وينبثق السائل الداكن فيلطخ ملحفة السرير والموكيت الأزرق، ويغمر الفضاء... العطر البدائي الساحر، أما المرآة المقعرة التي ارتسمت ...إلخ (١٧). وينعكس في مرآة الغرفة الثالثة «الباب والفانوس وأوهام وأطياف متراقصة متماثلة عابثة...» (١٨). وتتنفس الغرفة الرابعة أجواء الخوف والرعب والذهول «الغرفة الرابعة لا سر فيها، طلسمها بين جلي حاضر يصدم الناظر ويوحي بالصمت، ويدعو إلى التسليم» (١٩)، فهي «غارقة في الصمت والذهول، منكفئة على ذاتها، تسكنها أسرة جزائرية مهاجرة إلى ألمانيا تركت جحيم وهران، حيث أضحى الناس يخشون أن تقطع أشلاؤهم، أو تعدّ لهم المقاصل في الساحات العامة»، ويضيف السارد «وهران اليوم مزيج من جحيم دانتي وأبي العلاء، وسط بين الغيب والشهادة، تسري في أوصالها الأوبئة جميعا، فلا خير يرجى ولا خلاص» (٢٠)، أما وجوه أفراد الأسرة فقد علتها «صفرة القضاء والقدر». وتبدو الغرفة الخامسة «فارغة خالية إلا من شمعة ذاوية، وبقايا بخور من الأركان، وقطة بيضاء صغيرة تموء لصق الكوة الموصدة المفضية إلى البحر..» (٢١). أما سر الغرفة السابعة فلا ينتهك - عكس ما يجري في الحكايات الشعبية - ربما لأنها «تختزن مبتدأ الأمر ومنتهاه»، فالسارد هنا يذعن ويعلن «لن نفتح الغرفة السابعة! داخلها مفقود والخارج منها مولود، فلنقنع بما تروي المدونات من فضيلها وعطرها الضائع!» (٢٢).

ثالثا: تعدد الذات وتحولاتها

شخصيات الرواية كثيرة ومتعددة، وهي ليست شخصيات روائية بالمعنى المألوف، فهي مجرد أسماء أو أطياف أو رموز أو حالات. فهي لا تتمتع بأبعاد محددة، بل تراها تتمرد على أي تحديد أو تقييد من أي نوع. وكثيرا ما تتغير أسماؤها أو أحوالها وتتعارض مواقفها وتتباين أقوالها. فالذات الواحدة تنطوي على أكثر من ذات، حسب اللحظة أو الحالة، فهي تخرج من ذاتها مثل «الثعابين»، وتعكس أكثر من ظل وتتمتع بحيوات عديدة وتعيش في أمكنة مختلفة وعصور متنوعة!.

والسرد الروائي يخبرنا صراحة بأن «غابريلو» قائد السفينة له أكثر من حياة وكذا تاج الدين فرحات النخاس الكاتب.

فغابريلو لا يدري «أحدث ذلك في رحلته هذه أم في حياة أخرى من حيوات كثيرة، طواها يعدو مثل مهر ذاهل عن الناس والكون» [٢٣].

ويخبرنا السرد الروائي في لقطات متناثرة أنه مارس أكثر من مهنة وعاش في عواصم متعددة قبل أن يعمل بحارا و...إلخ، ومع ذلك يبدو شخصية غامضة تنتمي إلى أكثر من عصر، فقد «عاشر النصوص القديمة وعرف النساء، وسافر وجال في البلاد فاستبطن المعرفة والنار المقدسة، وخدم في المعابد والبيع وهياكل الأولين، وتخفى في دهاليز المراكب وأهرائها ولاعب القراصنة وأغوى حسانهم، وعرف من حيل سراق الليل ولصوص النهار ما كان له في رحلته عونا وزادا، دخل قصور البربر جنوب بلاد المغرب وسار في الشعاب، وعاشر وجهاء بلاد النوبة وقضى في الصعيد سنين عددا، ثم تاه حتى جبل علبة وبيداء عيذاب وجدف في البحر الأحمر، ثم كان قراره في بعض معابد السلالة الخامسة التي حكمت بلاد القبط مئات من أعوام قبل ميلاد الشفيع المصلوب» [٢٤].

وتتسم مواقف غابريلو وحيواته بالغموض، فنحن لا نعرف عنه إلا أنه عاش حياة مليئة بالألم والنفي والشعور باليتم قبل أن يكتشف أثر الخلوة والوحدة، ويجنح إلى «مراودة الغيب»، وقبل أن يصبح قبطانا كان «يجوب الأنحاء وحيدا، فلا أنيس غير أسراب السنونو وصمت الحدائق الشاسعة، وبرودة الكلأ الأخضر في الممرات الجاحدة الضيقة، ضيق على ضيق وخلوة مريرة تختزل مطلق العذوبة والألم!» [٢٥].

وتنتهي حياة غابريلو فجأة، وبصورة غامضة، كما يصرح السرد الروائي: «دون سابق إعلان ينتفض القبطان، كمن أخذته رعشة الأعماق، ويفلت من ذراعي مساعده، ثم يقبل عدوا نحو الرقعة يلقي بقطعها في الماء... فيل ورخ وملك وبيادق ورماح ومنجنيق، وأشكال غير معلومة. ثم ينظر إلى تاج الدين نظرة بعيدة، مزيجها التسليم والتحدي والحب والغيرة والألفة والغيظ... ويقفز فوق السياج المعدني اللامع... ويلقي بنفسه في الماء فريسة طيعة للقرش والوهم وخرافات السبل التحتية» [٢٦].

وإذا كان اسم «ليلى» قد تحول بقوة ساحر إلى ليلا وليليان و«لؤلؤة»، إلى أن استقر على «لولا» فإن المرأة، التي عرفها النخاس في صباه وعلمته أن «الدنيا بيت مرصود كالمتاهة»، تتحول مع مجموع الراقصين إلى شجر:

« ... حينها انبثقت صاحبة البيت عارية مثل عروس البحر أو حسان الأساطير، وجعل وجهها يتخذ وجوه كل من حوت القيروان من صبايا، وتضوع عطر الأنثى منها أليفا حميما رقيقا خالدا، وقالت على لسان واحد من الشعراء الفرنسيين، وهو شارل بودلير، على الأرجح:

Plonger au fond du gouffre, Enfer ou ciel, Qu' importe?!

Au fond de I'Inconnu trouver du nouveau

وأخذت تدور حولي، فإذا بالراقصين يتحولون شجرا قد أثقلته ثمار من بدائع الجنة والأنهار» [٢٧].

أما أبو محمد عبد الوهاب الملقب بـ «إبليس هذا الزمان» الذي يرد ذكره في «الفهرست الثاني المنسوب إلى تاج الدين فرحات فـ «تراه يخرج من ذاته في اليوم مرات مثل حيات الأساطير، ونظير تلك الثعابين الدربة التي تحسن التمطي والتثني، فتغير ثوبها في كل حين. وإنه ليغلب على ظننا أن الفهرست الأخير المنسوب إلى تاج الدين سيأتي على الكثير من أخبار زهده وصلاحه أيضا، فهو صاحب أحوال ومقامات جمة، لا يحصيها غير الله والراسخين في علم الطروس القديمة...إلخ» [٢٨].

وتضفي هذه التحولات وهذا الغموض الذي يلف الشخصيات ومصائرها جوا غرائبيا على العالم الروائي... ويبدو أن الكاتب ينطلق في رسم الشخصيات وتقديمها من اعتقاده أن الشخصية الواحدة لا تنطوي على ذات واحدة، بل على عدد من الذوات المتعارضة المتباينة، حسب الظروف

والأحوال، ولهذا تتعدد مواقف الشخصية وتتنوع إلى حد التعارض والتناقض. والسارد- وهو ظل الكاتب كما سنرى - يعلمنا بهذا في الصفحات الأخيرة من الرواية:

«الشخص وإن كان واحدا فلا تقل له ظل واحد ولا صورة واحدة... فعلى عدد ما يقابله من الأنوار يظهر للشخص ظلالات... فهو واحد من حيث ذاته، متكثر من حيث تجليه في الصور أو ظلالاته في الأنوار، فهي متعددة لا هو، وليست الصورة غيره» [٢٩].

ولهذا نحس أن «تاج الدين فرحات»، الذي يحتل حيزا في الرواية أكثر من سواه، يتصف بصفات متعارضة، فهو «النخاس» فاسمه يتكرر بدءا من عنوان الرواية وحتى الأسطر الأخيرة منها، ومنذ البدء يخبرنا السارد بأن «تاج الدين» يتكون من ذوات كثيرة لا من ذات واحدة:

«هذا تاج الدين فرحات يذكر دوما الأشياء قديمة كثيرة، تسكنه حكايات لا أول لها ولا أخر، تقض مضجعه، تدفعه إلى الإمساك بالذوات الكثيرة المترادفة داخل جسده وفكره وأحلامه، وعشقه المعرفة وجبنه وتوقه إلى البعيد الجديد الغائب القديم المبهج» (ص٢٠).

وفي موضع أخر نراه يمتلك حيوات متعددة «تحضره دائما نتف من حكايات غريبة بعيدة، وبقايا خرافات وأشلاء ذكريات قديمة، صادفها في واحدة من حيواته السابقة في إحدى جزر المتوسط، أو على هذه الضفة أو تلك من ضفافه...» [٣٠].

وتاج الدين أو النخاس يحظى باهتمام الكاتب، فهو الأكثر حضورا وترددا من سائر الشخصيات، وهو بمنزلة الخيط الذي يربط بين فصول الرواية ومعظم صورها ولقطاتها، وكثيرا ما يتسلم دفة السرد بل كثيرا ما يشعر القارئ بأنه يتماهى مع السارد بشكل خفي، كما يتماهى مع الكاتب صلاح الدين بوجاه بشكل صريح مباشر:

«هتف بهم جميعا في صوت ذاهل آت من الغيب، ويقال إن النص مثبت في رواية له بعنوان «مدونة الاعترافات والأسرار...إلخ» [٣١].

فالنخاس أو تاج الدين هو الفنان أو الشاعر أو الكاتب أو الروائي، الذي يرصد خلال أهل هذا الزمان وطبائعهم، وما يؤثَر عنهم وبه يُعرفون، وهو الذي يربك نظام الكون ويشوش اتساقه. ولهذا يمنح النخاس اسما دالا. فدلالة اسم

«تاج الدين» تعارض ما شاع من إدانة للشعراء والأدباء، واتهامهم بالزندقة والمروق ومعاداة الدين، كأن الأديب المبدع هنا هو تاج الدين الذي ينشد الفرحة للجميع، ومن هنا كنيته «فرحات». وفي سبيل هذا فإن مهمته تكمن في الكشف والتعرية أو في الفتق والرتق، على حد تعبير السرد الروائي... ففي صدر تاج الدين «صدى يدفع إلى الفتق ثم يقتضي الرتق. وهل النخاسة غير ولوج جراح الآخرين وشرح صدورهم، والنظر في دخيلة أمرهم ومكنون صمتهم، ثم رتق وجودهم الغبي الصامت المنكفئ على ما فيه» (٣٢).

ولتأدية هذه المهمة فإن على النخاس أن يتخذ ألف شكل وشكل:

«والكاتب النخاس جوال أبداً لا يلبث على حال، يتخذ ألف شكل وشكل، فيلج أقبية الكناس ودهاليز السحرة وعطر القوارير، والكائنات كلها والأوهام جلها والمدونات، وهذه الحية الملكية تحرس المركب وتابوت الحكاية» (٣٣)، وإذا كان النخاسون هم الذين يربكون نظام الكائنات، فإنهم يتماهون مع العذاب الذي لا يخفف من غلوائه سوى الاستمرار في السعي والتنقيب والكشف:

«هذا الكاتب النخاس حلزون تائه، زاحف في دنيا الناس، كاشف للخطايا شارح للصدور كاسر زجاج الواجهات الهشة، حلزون يحمل قوقعة عذابه فوق ظهره، يبلغ بلاد الغرب ثم يتيه في صحاري الجنوب ويصعد قدما نحو الشرق أو الشمال... لكنها به لصيقة، ككل لا يزيحه عن ظهره غير المزيد في السعي والبحث والكشف والتنقيب، مزيد من النخاسة في أسواق الناس، ووهمهم وطموحهم وثيابهم التي يلبسون» (٣٤).

وإذا كانت هذه الاقتباسات - وغيرها كثير في الرواية - التي تدور حول «النخاسة» تدل على مفهوم الكاتب الروائي للكتابة وأدواتها وشروطها ومهمتها فإنها تدل - في الوقت نفسه- على إعلاء شأن الكاتب النخاس الأديب المبدع... ولهذا فإن الوحيد الذي ينجو من «المركب المجنون التائه في صحراء البحر المتوسط، بحر الروم والعرب والعجم والبربر» (٣٥) هو النخاس تاج الدين. فجرجس المصري يؤكد أن تاج الدين قد رفع من «الكابو بلا»، وظهر في أسفل جبل المقطم يحمل محفظة مخطوطاته وأدواته، لكن السرد الروائي يرفع تاج الدين إلى مرتبة أعلى، إذ يجعله يتماهى مع السيد / المخلص «فما رفع في غروب اليوم الثالث وما ظهر أسفل جبل المقطم، لكن شبه لهم» (٣٦).

ترى هل يرى السارد ومعه الكاتب أن طريق الخلاص يتمثل في الكتابة والإبداع؟ وإن كان الجواب بالإيجاب، ألا يصبح الخلاص هنا فرديا أو فئويا؟! لا سيما أننا نقرأ في الأسطر الأخيرة من الرواية أن أحوال الكابو بلا/ السفينة/ رمز العالم قد زادت سوءا وتدهورا على خلاف أحوال الشعراء والنخاسين وتاج الدين:

«كذا الشعراء والنخاسون، كذا تاج الدين أبدا، أما الكابو بلا فجريحة تائهة في ليل العناصر هذا، أنثى ذهب عنتها وماء عودها، وخبا بريق الرغبة في عينيها، فلبثت منكفئة على نفسها ساكنة صموتا! فلا قمح ولا زبيب ولا ملح ولا خمر ولا زيت، تائهة تدور حول ذاتها مثل لبؤة غضبى، فلا حرير ولا تبغ ولا ذهب ولا حشيش ولا عقاقير نفاذة عابرة، ولا مومياء ولا مخطوطات سرية ولا ودائع... تائهة كما التيه يكون...» [٣٧].

وقد يعترض الكاتب وأنصاره على مثل هذه الأسئلة، قائلين بأنها نتاج قراءة خارجية للرواية، وبأنه من غير الجائز تسليط أضواء المنطق المألوف على نص روائي له منطقه الفني الخاص، ويمكن أن يضيف الكاتب إلى اعتراضاته أن الأسطر الأخيرة لا تمثل نهاية للرواية أو خاتمة لها، فالروايات لا تتم أبدا كما يؤكد الكاتب في الصفحة الموسومة بـ «أطراف الكتاب» إذ يقول «تم الفصل الأخير من النخاس وتمت روايات أخرى قبل ذلك. لكن هل تتم الروايات أبدا؟! [٣٨]، ولا شك في أن اعتراضات الكاتب وأنصاره لها شأنها وأهميتها، لكن المشكلة تبقى في أن القارئ العادي لا يعذر... ومن حقه أن يتفاعل مع الأسئلة التي يولدها النص وأن يطرح أسئلته على النص وقد يزداد موقف القارئ قوة عندما يقرأ الأسطر الأخيرة من «أطراف الكتاب» التي تؤكد التيه وضياع الغاية والسبيل:

«إن هي إلا ثنايا وسبل وأزقة ودروب متعرجة وصناديق... حيث تتعاضد البدايات والفصول والغايات، وتفضي الأبواب الأخيرة إلى الأبواب الأولى، شأن الغرف المتصالبة يفضي بعضها إلى بعض، فتلبث مثل مسالك الهرم الأكبر التي لا مفر من دخولها من جديد كلما ألفى الزائر الدرب ذاته، يكاد يغادرها إلى سواها...! عنت على عنت وغرف جمة... وضياع للغاية والسبيل» [٣٩].

لكن الإنصاف يقتضي من المرء التأكيد أن «تاج الدين» لا يمثل شخصية روائية بالمعنى المألوف بل هو حالة أو رمز... وبالتالي فإن الرواية لا تومئ إلى خلاص الشخصية، بل ترى أن الحالة التي تمثلها - وهي هنا الكتابة - يمكن أن تشكل وجها من وجوه مجابهة الضياع أو الزمن أو حتى الموت.

ومن جهة أخرى قد يتساءل المرء عن سبب اللجوء إلى مفردات: النخاس والنخاسة ومنحها دلالات جديدة/ الكتابة؟!

ويمكن القول إن السارد يستند إلى الجذر اللغوي «نخس»، وتراه يشير صراحة إلى «لسان العرب» الذي يبين أن: نخس الدابة أي غرز جنبها أو مؤخرتها بعود أو نحوه، وهو النخس. والنخاس بائع الدواب سمي بذلك لنخسه إياها حتى تنشط، وحرفته النخاسة، وقد يسمى بائع الرقيق نخاسا، والأول هو الأصل» [٤٠].

والسارد يستند إلى المعنى الأصل وهو النخس الذي يدل على التحريض، فالنخاس ينخس الدابة حتى تنشط، والأديب الكاتب ينخس القراء، أي كأنه يحرضهم.

ويخيل للمرء هنا أن هذه المشابهة قد تشكل لدى أصحاب «النقد الثقافي» [٤١] مادة خصبة ودليلا على النسق الخفي أو القيم، التي يمررها الأدب تحت غلالة من جمال النصوص، وتشكيلاتها اللغوية والفنية والبلاغية. وقد لا يثير حفيظة هؤلاء الطرف الأول من هذه المعادلة (النخاس/ الأديب)، لكن الذي يثيرها هو الطرف الأخر من المعادلة!

وقد لا تنفع هنا فطنة السارد وإضافته أن جوهر النخاسة لديه يتخطى دلالة الأولين وتأكيده أن النخاسة هي:

● النخاسة على عهدنا، في هذا الغرب الإسلامي، الجنوب الأوروبي، الشمال الأفريقي، هي الرغبة في ولوج حياة الآخرين والتلصص عليهم... وكشف بواطنهم.

● والنخاس من الناس، الشاعر الذي يرسل الظاهر على الباطن والباطن على الظاهر، ويدرك الجهر والسر والخفاء والعلن... جميعا.

● والنخاس أيضا من يألف النساء الحسان المحصنات، ويناوئ السلطان ويرفع من شأن الرعية، فهو نخاس الحق، فيما يزعم الخُلَّص من أصحابنا والله أعلم.

● والنخاس أيضا الرحالة صاحب السفر الذي لا يستقر على حال... يركب البحر ولا يداور العناصر، ويراوغ ويغوي عرائس الماء، ويهادن القراصنة... حتى ينشب مخالب خياله في الناس والأشياء جميعا...» [٤٢].

رابعا: حيوية السرد وبهجته

أشرت إلى أن بنية السرد الفسيفسائي تنهض على الانحرافات السردية المتكررة، والاستطراد والقفز والاسترسال والمزج بين الومضات السردية واللقطات الوصفية، وتنوع الرواة. وتعكس الومضات السردية المصقولة ألوانا شتى، واللقطات الوصفية المشعة الموحية أطيافا لا نهاية لها، وتأتي هذه الألوان والأطياف تعويضا عن غياب الحركة وتماهي الأزمنة وثبات المكان، وتضفي نوعا من الحيوية والبهجة بسبب قدرتها الإيحائية، وطاقاتها الرمزية المنوعة، فالقارئ يتابع تلك الومضات واللقطات والانحرافات والرموز، مأخوذا ومندهشا بحيوية السرد والاسئلة الكثيرة المنوعة التي تثيرها هذه البنية السردية.

وانسجاما مع رؤية الرواية وتماهي الأزمنة، يلاحظ المزج بين الأدوات السردية التراثية والأساليب السردية الحديثة. وتتمثل أدوات السرد التراثي في التكرار والارتجال والأجواء الغرائبية وتحولات الذات وتماهيها، وفي الراوي العليم الذي يستخدم ضمير الغائب، والذي يروي في كثير من الأحيان نيابة عن الشخصيات، وفي اختزال الأزمنة والأمكنة، وفي عناوين الفصول وطولها وصياغتها اللغوية وتلخيصها - أحيانا - لمحتوى الفصل ومخاطبتها للقراء. ويمكن أن نمثل على عناوين الفصول بالفصل الموسوم بـ:

«المستجاد في أخبار المجموع والأحاد»، ويليه ذكر مخطوطة «رسالة في الدنيا» للكاتب تاج الدين (وهو ايضا فصل ينبغي للمتعجل تركه إلى سواه)».

وتتمثل الأساليب السردية الحديثة بالتصميم الهندسي العام وبالانحرافات المتعمدة والتجاور والتقابل والتوازي، وبتعدد الرواة وتنوع الرموز وبالحوار والاستبطان واللغة التصويرية، وتعدد المستويات اللغوية.

ويدل هذا المزج - إضافة إلى تماهي الأزمنة وتداخلها - على تعدد بنيات السرد وتنوع أشكال القص... وبديهي أن تستند البنية السردية الفسيفسائية إلى التعدد والتنوع وتدفق الصور المتقابلة والمتجاورة، وإلى الرموز والغموض بأشكاله، وكل ما تقدم يضفي مزيدا من الحيوية والبهجة.

ويلاحظ أن الانحرافات السردية وسيلة لتجسيد لقطات سردية متعددة يتم من خلالها تقديم ألوان من الشخصيات - أو أسماء شخصيات - تنتمي إلى أكثر من بلد وأكثر من عرق، لكن ما يوحد بينها أنها شخصيات مأزومة، ولنتأمل هذه اللقطة السردية التي تأتي بعد حديث الراوي عن تاج الدين:

«نستازيا ميلوبوفنا» روسية من العاصمة عملت في السلك الديبلوماسي، ثم آثرت الأعمال الحرة، فازدهر مكتب الترجمة الذي سهرت على بعثه في «شبه جزيرة الرأس الطيب» شمال شرقي البلاد التونسية. خالد حسني فلسطيني تردد في الانتماء إلى هذه الجماعة أو تلك، ثم أقبل على الفن يبثه هموم شعبه الشريد، يحلو له أن يلقب بالرسام المتجول بين أرياف الأردن وتونس والجنوب الإيطالي. أنور بن إبراهيم دافور جزائري طريد يحلم بعدل عمر وسيف علي، وينتظر عودة المهدي في لهفة إبليسية مدمرة. شريفة الزواغي أنثى من القيروان رقراقة لدنة، تحسن نسج أحابيل الولائم الحمراء بين يافعات مغامرات من بلاد المغرب وذئاب من أجراء النفط ممن أضاعوا البطولة والفضل. «شانتال» ممثلة ذائعة الصيت ولدت في أحد الأحياء الثرية شمال مرسيليا، ثم عرفت الشهرة قبل أن تعتكف في دير إسباني قصد إصدار «القول الفصل في شأن محاكم التفتيش»! التهمت مئات الآلاف من الصحائف القديمة والمحدثة، وقلبت الأمر على وجوهه جميعا، ثم لبثت حيرى زائغة البصر ينخرها الإحساس بالإثم» (٤٣).

ولا شك في أن هذه الومضات المتنوعة، التي تُقدَّم من خلالها شخصيات عديدة قلقة ومأزومة، تسهم في تجسيد رؤية الرواية، لكن اللافت هنا أن القارئ لا يعرف شيئا آخر عن هذه الشخصيات، بل لا يعرف القارئ هل هذه الشخصيات موجودة على ظهر «الكابو بلا» أم أنها مستلة من مدونات تاج الدين ومخطوطاته الكثيرة! ويبدو أن حيوية السرد تأتي من «انتظار» القارئ أو توقعه اللقاء بهذه الشخصيات أو بعضها ليعرف عنها المزيد، لكن انتظاره أو توقعه لا يتحقق، لأنه لا يحس بوجودها بعد ذلك، ولأنه لا يلبث أن يلتقي «بأنواع» أخرى من الشخصيات التي تنتمي إلى أزمان متباينة وأمكنة مختلفة وهكذا.

وتتضافر بعض اللقطات السردية المتناثرة عند تقديم شخصية «الأمير أبي عبد الله الغريب الآبق من مدائن الحلم ووادي الذكريات» (ص٤٠)، لتوحي بغموض الشخصية وتعدد الأزمنة والأمكنة من دون أن تجسد حدثا ما أو حركة من أي نوع:

«يقول الناس إنه قادم من جزيرة العرب، ويكاد النسابون ألا يكونوا قادرين على رفعه إلى قحطانية أو عدنانية! لكن رواية تجزم بأنه قد ولد في بغداد وأنه قد عاشر الوراقين وأصحاب الوهم، أما أهل هذا الزمان فينسبونه إلى

دمشق أو بعض أعمالها، غير أن فئة أخرى تجعل ميلاده محفوفا بالأعاجيب والخوارق، وتعين لذلك مكانا في بعض دروب تونس أو القيروان القديمة. لكن الأنباء تتواتر جميعا في أمر الجزم بأنه أول من أدخل المرآة إلى الأندلس. وبأنه صاحب رسالة في بسر الحصى من الكلى، وأخرى في الدهائيات وسياسة العامة، وثالثة في الناس وما يخالطها من أعراض الملانخوليا، وفي ذلك قول يورد في حينه» (٤٤). ومع أن السرد الروائي يومئ بعد ذلك بأن «الأمير الغريب» من «سكان الكابو بلا»، وهو ما ينقلنا من الماضي إلى الحاضر فإن القارئ لا يجد له أثرا أو فعلا أو حضورا.

ولا تخلو بعض اللقطات السردية من «حركة جزئية» وإن تكن غامضة الدوافع والتوجهات، فإنها تبدو أقرب إلى الصور الشعرية، خصوصا أن هذه الحركة الجزئية تندغم وتتفاعل مع حركة الأشياء والطيور والمطر والطريق لتجسد مناخا غامضا وأمكنة متعددة:

«تسلل بين الأقدام يريد الإفلات فبلغ ظاهر القرية واختلط بالفلاحين، حتى لكأنه واحد منهم، فأثاره التراب ورمل الطريق. أنصت إلى القبرة والكروان وطاحونة الريح البعيدة، وبلل المطر شعره فأمسك عن السير وأقبل على بيت مهجور، زيَّن له بصره الكليل أنه مما رأى في سالف مروره بالأندلس أو الرباط أو جزيرة كريت في واحدة من تلك الزورات الكثيرات» (٤٥).

ويشكل تعداد «الأشياء» وذكر أسمائها ظاهرة سردية واضحة، فهناك لقطات كثيرة في الرواية تعتمد على هذا التعداد، ويبدو أن السارد يحرص على ذلك، ربما في سبيل تأكيد التنوع وربما لتجسيد ضغط «الأشياء» أو خلق مناخ ما، لكن المؤكد أن مثل هذا التعداد يؤدي إلى تجميد الحركة وإضفاء السكون:

«والدنيا متاع غرور مثل سوق ريفية منسية في جبل وعر. مرايا وصناديق وحلي، وعلب لادن وصمغ وشمع وبخور، وحرير وكتب صفراء وخشب وعطر، وتمائم وطلاسم جمة، نحاس وحديد وأحلام ورصاص وجلد مدبوغ، وكوابيس وفيض ووهم. فحم وفول وعدس وحنطة وملح وزيت، وورق وكتان وسجاد فاخر وتبرج إناث ومفاتيح غرف أخرى» (٤٦).

ويمكن أن يشير المرء هنا إلى الوصف الذي يحتل حيزا كبيرا في الرواية، وهو وصف باهر وأخاذ وموح بلغته المشعة المتألقة، وبرسومه ورموزه التي تعوض غياب الحركة. وهو ليس وصفا مألوفا لأنه يسهم مع السرد في

تجسيد الحيرة والغموض والقلق والخوف، وربما البحث الدائم العقيم عن معنى، وهذه كلها عناصر تكوينية في رؤية الرواية الكلية. ويمكن أن يعرض المرء لما يبدأ به الفصل الخامس الموسوم بـ:

«عودة القرش وطير النوء، وذكر الخشب والمرآة والخمور، وتبادل شتى أنواع الشتيمة، وأشياء أخرى»:

«عيون المنارات البعيدة تثقب الليل في صحراء من الماء معدنية سوداء فاتنة، ومع أولى ساعات الفجر ازدادت حيرة المستندين إلى السياج الخارجي الحاف بالسطح، هؤلاء الذين تركوا دفء الغرف والممرات والقاعات الموصدة، وآثروا التطلع إلى ما يحدث خارج البيت الخشبي الكبير العائم. نعيق حاد وصدى ارتطام هائل يتردد بين الحين والحين. أما لسعات البرد فحادة مؤذية. وتلك طيور النوء تخترق السواد بأجنحة خفاقة، يعكس زغبها الأبيض أنوار المركب فتتكسر في الظلمة الآثمة، مشوشة هدوء الليل وصمت السنين والعناصر، ماء ونار وذهب وملح وصمت يكاد يضيء! العيون تنبش سطح اليم بلا جدوى. لا شيء يحدث لكن جلبة مريبة تهز الأعماق. فمتى يكون التطابق بين الظاهر والباطن يا ترى وهذا الإنسان جواب آفاق أبدا يبحث عما لا يكون؟!» [٤٧].

خامسا: النسيج اللغوي

في ظل تماهي الأزمنة وثبات المكان والأجواء الغرائبية وتحولات الذات وغياب الحركة تتحمل لغة الرواية أعباء إضافية. ويلاحظ تلك الطاقة الإيحائية العالية التي تسم النسيج اللغوي بصورة عامة. ويتشكل النسيج اللغوي من تعدد اللغات وتنوع مستوياتها. فإلى جانب العربية هناك مقاطع بالفرنسية والإيطالية، وإلى جانب العربية الفصيحة هناك مقاطع بالدارجة أو العامية. وإلى جانب اللقطات المشعة المتألقة الكثيفة الرامزة هناك مقاطع نثرية عادية مألوفة. وأحيانا نجد في المقطع الواحد مفردات قديمة مهجورة وأخرى متداولة، أضف إلى ذلك الكثير من العبارات والمفردات المتقابلة أو المتجاورة، وتتحول بعض العبارات بفعل التكرار إلى ما يشبه اللازمة فتؤدي دورا إيقاعيا بارزا. وهناك أغان وأشعار بالعربية وأخرى بالفرنسية. هذا التعدد والتنوع يجعل النسيج اللغوي أشبه بلوحة فسيفسائية تسهم – مع العناصر والأساليب الأخرى– في تجسيد رؤية الرواية.

وتبدو لغة الرواية عامة لغة منحوتة ومشعة وموحية ورامزة. وتتصف – على الرغم من تنوع مستوياتها – بالرصانة والتألق والكثافة والطاقة الإيحائية العالية:

«الكون بأسره مجال غوص وفتق ورتق وارتياد. فلتتفتح الأشياء ولتشرع بواباتها لهذا الكائن المتسلل بين الشعاب وقمم الوجد، والطلب والتقصي وابتغاء الإدراك، والذي لبس معاشرا لرائحة الجلد والحبر الداكن والورق، والتراب المبلل غب يوم مطير» (٤٨).

ويلاحظ كثرة العبارات المشحونة بالتوتر والتضاد: «برهة صمت قصيرة كانت دهرا من لحظات» (٤٩) و«برهة صمت ثقيلة مترعة بالإعجاب والهزء والخوف والتحدي...» (٥٠). و«اشتد الصخب بل لعل السكون قد بدا صاخبا...» (٥١) و«لعبة المعرفة والألم تغويه، تثير فطنته وغباءه وتشحذ جنونه...» (٥٢).

أما العبارات القرآنية «المحورة» التي ترصع النسيج اللغوي فإنها تمنح الأسلوب اللغوي قوة ورصانة وتنوعا:

«تراهم في كل واد يهيمون، السلطان يرصد حركتهم وصاحب الشرطة والقومة على المساجد والمتوضآت وبيوت الخوف والمين» (ص٥١). و«فإن أنت هززت الجذع تساقط عليك من مكره القديم الخفي المختزن...» (٥٣)، «فكنت تراهم سكارى وما هم بسكارى، فيض من رفة الأعماق وانفتاح البواطن وإمحاء الحدود» (٥٤)، «الدنيا متاع غرور مثل سوق ريفية...» (٥٥)، «هذا الذي يبدو صامتا حكيما معلما ومبشرا ونذيرا» (٥٦)، «فقد اعتاد ... أن يتحسس هجمات القرش، آناء الليل وأطراف النهار...» (٥٧)، «فما رفع في غروب اليوم الثالث وما ظهر أسفل جبل المقطم ولكن شبه لهم» (٥٨).

ويلاحظ تكرار بعض المفردات بصورة لافتة، ففي الفصل الموسوم بـ «المطاردة» تتكرر مفردة «المطاردة ويطارد»، حيث تسهم في إضفاء الطابع الغنائي على السرد وفي تجسيد معاني التيه والعبث واللامنطق والخسران المهيمنة على العالم:

«مطاردات جمة تنشأ داخل المركب وخارجه: «لورا» تطارد والدها التائه المقبل على الهلاك، تاج الدين يطارد مخطوطات رواياته وكشاكيله ومسودات فهارسه، التي اختلسها غابريال يوم كان مولعا بأخبار الوهم وحكايات

الغابرين، المسافرون يطاردون تاج الدين بحثا عما تحوي مصنفاته من حكمة، يمكن أن تثير سبيل الضارب في ظلال هذا الماء المعتق مثل الدن البارد، مثل أطراف الموتى المنسيين، السفينة تطارد ذاتها في متاهة ضياع ليس لها قاع، طير البحر يطارد القرش، والقرش يطارد سمكة «الأربيان» الصغيرة اللامعة! الكواكب السيارة بعضها يطارد البعض، وقليلها يغوي كثيرها، وشرها يكافئ خيرها، ومخالبها تنشب في أطرافها وقديمها يدرك محدثها...!

الصوت والصدى، ولعبة الطيف والمرآة! مطاردة وجلبة وإقبال وإدبار وحرب وأطياف قابعة في زاوية الظل تكاد لا تقع للنور الذي يراودها ويداورها في مثل هذه المطاردة الأليفة!» [٥٩].

وتسهم بعض المفردات في تضافر اللقطات السردية والوصفية والربط بينها، فبعض المفردات تأتي من نهاية لقطة ما، وهي المفردة ذاتها التي تبدأ بها اللقطة التالية، ولنتأمل اللقطات الآتية:

« ... فحم وفول وعدس وحنطة وملح وزيت، وورق وكتاب وسجاد فاخر وتبرج إناث ومفاتيح غرف أخرى.

والغرف الأخرى سر وغموض وشبق هامس مثل هسهسة الحرير والفرو والمخمل إذ يفتنها لين الأجساد التي نهوى فتنتشي ويرتد حريرها فروا وفروها مخملا ومخملها حذرا وارتقابا ورعشة.

وما الرعشة غير تلك التي أخذت بلب الشيخ صالح حين قدمت الصبية الحيية تطلب جمرا. والشيخ صالح ما كان...إلخ» [٦٠].

وفي ظل غياب الحركة الروائية تنهض لغة الرواية بدور تعويضي بارز ولافت، إذ تجسد إيقاعا سريعا يجذب القارئ ويحتفظ باهتمامه. وتؤدي الجمل القصيرة اللاهثة المتناثرة دورا في هذا المضمار:

«دول تطوى، وكنوز تنهب، وصحائف تضرم فيها النار... والبحر منطو على خيره وشره لا يكاد يبين!» [٦١]، كما تؤديه أشباه الجمل التي تجسد تنوعا في الدلالة وتعددا في الرموز الموحية:

«كانت مكفرة عن ذنوب غابريلو وصلف البحر، حاملة تاج عذابها فوق جبينها الأبيض العريض، واقفة في شموخ الراية إزاء القرش وزبد الفجر وطير النوء وعنت العاصفة وغموض الرحلة، ورياء الخدم ومغالطات النوتية وصمت المومياء، وشبق شريفة الزواغي ورعشة الراقصة «لولا»، وضياع الأمير

صالح الغريب الذي سقط دينه وذهبت دنياه وتاه في بيداء المين والبطلان!» [٦٢]. ويمكن أن يشير المرء إلى تكرار بعض العبارات في «بداية» اللقطات التي تكاد تشكل «لازمة» تسهم في تجسيد إيقاع من نوع آخر:

وليس ذلك بأعجب مما رأى في حانات الرعاع وسكرهم من حمص مملح وزيتون وخبز ولوز... وخيال ووهم وحلم: يجتمع الماضي السحيق بالحاضر الآبق فوق طاولة قذرة قد انسكبت فوقها أوساخ الجسد والوقت والنفس.

وليس ذلك بأعجب مما يروي صالح أبو عبد الله الغريب عن إيالات الأندلس على هذا العهد. وليس ذلك بأعجب مما أصاب القيروان في غابر العهد...إلخ» [٦٣].

سادسا: كلمة أخيرة

هكذا تجسد رواية «النخاس» بنية روائية فسيفسائية جديدة ودالة، تُؤسَس على تنوع الومضات وتعدد اللقطات، وتماهي الأزمنة والأمكنة، وتنوع الرموز وتحولات الذات وتعددها وعلى صور سردية ووصفية مشعة بألوان متداخلة ومتضافرة ومتجاوزة ومتقابلة، وعلى نسيج لغوي يتشكل من مستويات متباينة وأساليب متعددة.

وكل هذه الأدوات والأساليب تتفاعل فيما بينها لتولد بنية روائية فسيفسائية، تجسد أطيافا وظلالا من التيه والضياع والخواء، والإحباط والخيبة وفقدان الغاية والسبيل.

وتبدو رواية «النخاس» رواية طموحة، إذ تسعى للتعبير عن أزمة الإنسان عامة منذ القدم وحتى يومنا، وهو ما يجعل رؤيتها تتصف بالشمولية والكلية.

5

بنية السرد/ جماليات التفكك والتشظي

جماليات التفكك

يقدم تيسير سبول في روايته [1] «أنت منذ اليوم» رواية جديدة ذات لون خاص. فهي جديدة في بنائها وأسلوبها ولغتها وهدفها، وتعد - بحق - من علامات الطريق في مسار الرواية العربية، إذ امتازت بأمرين لا بد من توافرهما معا حتى تنال هذا الوصف: الأول تصوير أزمة من أزمات وجودنا المعاصر، والثاني أنها تضيف جديدا على صعيد البنية السردية أو الشكل.

ويبدو أن «أنت منذ اليوم» تدحض المفاهيم القائلة إن الرواية الجديدة مناقضة للرواية «الواقعية»، بل لعلها تؤكد - من ناحية ثانية - أن الرواية الجديدة أو أي رواية، مهما كان لونها أو شكلها أو بنيتها، لا يمكن أن تكون فوق العلاقة بين الإنسان وعالمه أو وراءها بصورة مطلقة، إذ لا بد لها - وللأدب عامة - من أن تعبر عن هذه العلاقة، أو تسهم في خلق علاقة جديدة أو «تحلم» بإقامتها. ومن هذه الزاوية تبدو رواية «أنت منذ اليوم» تجسيدا عمليا لمقولة «الأدب

«مهمة الرواية لا تكمن في التشويق وجذب القارئ وجعله منغمسا في عالم الفن، بل تهدف إلى دفع القارئ إلى التأمل وإثارة الأسئلة»

المؤلف

رؤية»، بمعنى أن الأدب كشف جديد لحقائق نوعية، فهذه الرواية تكشف - من خلال بنيتها السردية الجديدة - العلاقات الخفية بين الظواهر والأشياء التي قد تبدو في الظاهر والواقع المعيش - متباعدة أو متنافرة أو مألوفة.

«أنت منذ اليوم»

تقف «أنت منذ اليوم» عند هزيمة يونيو، وتهدف إلى إلقاء الأضواء على أسبابها، ومع أن بناءها ينهض على أسلوب جديد وتقنيات جديدة، فإنها تجسيد للتفاعل الجدلي بين التقنيات والأسلوب وبين الرؤية. وهي لا تسعى إلى تجسيد مبدأ الإيهام بالواقعية، بل على العكس من ذلك فهي تخاطب القارئ، ولكنها تهدف إلى تنمية قدراته على تفسير الظواهر «العادية» وتشكيل رؤية جديدة لما يحياه في الواقع.

فالرواية تعتمد على جماليات التفكك بالدرجة الأولى، أي على جماليات التجاور والتوازي والتزامن. لهذا، فإن دلالة الحدث «أ» تنبع من مجاورته للحدث «ب». فالحدث «أ» ليس هو السبب في وجود «ب»، كما أن «ب» ليس نتيجة لوجود «أ». فالأحداث «أ، ب، جـ» ... إلخ أحداث مفككة في «الظاهر»، لأنها متعددة ومتنوعة وتفتقد النمو العضوي الداخلي. ومع أنها تبدو غير مترابطة - في الوهلة الأولى - فإنها أحداث منتقاة ومصقولة ومشعة ودالة، فكل منها «حدث فني» لا مجرد واقعة.

فالحدث الأول في الرواية، وهو قتل القطة، يصاغ بلغة تصويرية تجسد الحركة « ... وعاجلها على الرأس بضربة أخرى. سمعت صوت تنفسها المختلط بسائل الدم. وانتفضت نفضات سريعة واستلقت على وجنتها على الأرض. ونفض أنفها مزيدا من الدم، ثم سكنت... عيناها ظلتا مفتوحتين...» [٢]. وهذا الحدث الذي يقدم عليه الأب في شهر رمضان - حيث تصفو النفوس أو يجب أن تصفو - وقبيل أذان المغرب وتناول طعام الإفطار، وهو سياق زمني يزيد من الدلالة المرجوة، والكاتب لا يكتفي بهذا، فـ «عربي» يشفق عليها « ... فلعلها أطعمت إحدى أخواتها أو ربما أطفالها» [٣]، ويضفي النص بعدا تراثيا دينيا على هذا الحدث بعبارة «العشاء الأخير في تعليق السارد»، لكن لماذا عادت؟ لن يكون لها عشاء بعد هذا العشاء الأخير» [٤]. وتشع بعض الرموز الموحية خلال تصوير هذا

الحدث أو اللقطة الأولى، فإذا كانت القطة قد خطفت «قطعة الكتف» لكنها لم تحسن أكله فإن الأب يفضل انتزاع «الألسنة» «انتزع أبي اللسان. قطعة مفضلة عنده» (٥).

وتصاغ بقية أحداث الرواية/ لقطاتها المتناثرة المتنوعة بالطريقة ذاتها، إذ تأتي منتقاة بعناية ومصقولة وموحية ودالة في ذاتها ودالة من خلال التجاور أو التوازي أو التزامن. وكل هذا يؤكد أن الرواية الجديدة ليست عملا هينا وليست أحداثا مبعثرة وقفزات عشوائية وانحرافات سردية غير دالة، بل يحتاج «تصميمها المبعثر» إلى فن وجهد وصبر ومثابرة، ورؤية ثاقبة لكل حدث مختار أو جملة مصوغة.

وقد يبدو الحدث/ أو اللقطة - مقتل القطة - في الحياة المعيشة بلا دلالة، كما لا يمكن أن نقول - للوهلة الأولى - إن بينه وبين هزيمة يونيو علاقة ما، لكنه في الفن يبدو دالا بتفاصيله ومجاورته للأحداث الأخرى. فالرواية تبدأ بمقتل القطة، لكنها تنتقل بعد ذلك إلى الأسرة «حيث يثني الأب الحزام الجلدي العريض عندما يضرب إحدى زوجاته، ليكون أشد إيلاما»، ثم إلى الجامعة حيث العراك بين رجال الشرطة والطلبة المتظاهرين، ثم إلى الحزب وعلاقاته الداخلية ثم إلى أسرة عائشة... إلخ. وتبدو هذه الأحداث مفككة في الظاهر، إذ تدور في أمكنة وأزمنة مختلفة، ولا تقدم حقائق جديدة متصلة، لكن هناك خيطا خفيا يربط بينها هو القمع. فالقمع يسري في شرايين المجتمع في الأسرة والشارع والجامعة والحزب وأشكال القمع لا حصر لها.

والرواية بلقطاتها وومضاتها المبعثرة تعري المجتمع بفئاته ومؤسساته، فهناك سخرية لاذعة تجاه المذياع وبياناته النارية (يعكس المذياع في الرواية وجهة النظر الرسمية)، ونقد لاذع للمؤسسات الدينية (٦) وخطباء المساجد وأساتذة الجامعات والنواب (٧) وللجيش ومؤسسات الدولة الأخرى، ولوضع المرأة (أسرة عائشة وغيرها)، وللأخلاقيات عامة، «وقال صابر إنه يؤمن بأخلاقية جديدة. وقال إن الحرية الحقيقية هي أن تكون خارج الخوف، وأن الحرام هو الخوف» (٨).

كما تلجأ الرواية إلى الرموز المتناثرة، فاسم الشخصية المحورية «عربي» يرمز إلى كل عربي، وتختار للوطن العربي عاصمة رامزة لكل العواصم هي «هجير» المترامية دوما على أطراف الصحراء، بكل ما فيها من بشر وأحداث وأشياء، محكوم عليها كذرات الرمال كلما هبت عليها الرياح من أي اتجاه كان (٩).

فالبنية السردية تشيد من خلال التجاور والتوازي والرموز والكوابيس والتزامن والتضمين الشعري وتضمين الأمثال والأقوال الشعبية المتداولة، كما تشيد من خلال إحداث توازيات جميلة مع التراث العربي، من مثل الحديث عن موقف الإمام أبي حنيفة من جاره المغني السكير، ثم موقف الخليفة! فموقف المحارب عبد الكريم في العاصمة «هجير»، وهي لقطة تجسد مفارقتين: مفارقة الأمس ومفارقة بين الأمس واليوم: «وكان جار للإمام الأعظم يسكر ليلا ويغني مبتدئا بصوت «أضاعوني وأي فتى أضاعوا».

وكان الإمام يحب الاستماع لصوته بعد صلاة العشاء.

أما الفتى ابن القاسم فقد كان ينشد «لا إله إلا الله» على حدود السند، حين غضب عليه الخليفة وأمر بإحضاره مقيدا على بغله. عبر البراري، وفي مسيرة الكرب، تطلع القائد اليافع ورأى الشمس الغاربة ورأى أن الأمر عظيم. فهمس لنفسه:

أضاعوني وأي فتى أضاعوا ليوم كريهة وسداد ثغر
وصبر عند معترك المنايا وقد شرعت أسنتها بصدري

ثم إنهم قدموه للخليفة الغضبان فأمر بجلد بقرة فوضع الفتى فيه وخيط عليه، وأمر الخليفة بنار فأوقدت وأمر بالفتى فرمي إليها.

وفي هجير يغني عبد الكريم أحيانا:

واسترجعت سألت عني فقيل لها ما فيه من رمق دقت يدا بيد
ندر المذيعون بصانعي المؤامرات (١٠).

وأحيانا يُمزج التوازي مع الإسقاط التاريخي للإيحاء بدلالات متعددة... وخرج الخليفة ممتقع الوجه وسلمه المفاتيح. لا تذكر كتب التاريخ ما إذا كان الجنرال التتري قد أمسك بذقن الخليفة مداعبا. لكننا نعتقد أنه فعل. لا بل إن الجنرال تكرم وأعطى الأمان للأرواح والأموال. وليس صحيحا ما يروى من أن جنوده قد رموا إلى النهر بمكتبة المدينة، وليس صحيحا أن ماء النهر قد اسود ثلاثة أيام بكاملها، هب أن هذا صحيح، ألم يعد ماء النهر صافيا بعد تلك الأيام الثلاثة؟

– ثلاثة أيام لا غير (١١).

فالجنرال الجديد لم يرم بمكتبة المدينة في النهر كما فعل الجنرال التتري، ربما لأن السرد يوحي بأن الجنرال التتري الجديد وجد المكتبة العربية اليوم «فارغة».

وتجسد الرواية تصورا جديدا لوحدتي الزمان والمكان، حيث يبدون ضاغطين على التكوين الذاتي لـ «عربي» فيمتزجان مع الأحداث واللقطات الضاغطة. واللافت أن الرواية - التي صدرت عام ١٩٦٨ أي بعد الهزيمة بعام - تنتهي بومضات متناثرة حول «عصور الظلمة»:

« ... لكن المسألة في أنه شعب انتدب ليحارب من أجل أن يظل الرنين الغريب كلما قال معلم التاريخ للصغار: الفترة الممتدة ما بين القرنين الخامس والعاشر ميلادي هي المعروفة باسم عصور الظلمة» [١٢].

وعصور الظلمة - على حد تعبير السرد الروائي - كلمتان مذلتان، لكنهما تدفعان - القارئ - دفعا للتفكير في النور الذي سبق هذه العصور، وفي النور الذي يتبعها أو سيتبعها [١٣].

جماليات التشظي

إذا كان تيسير سبول رائد الرواية العربية الجديدة، فإن مؤنس الرزاز قد أسهم في ترسيخ هذا التيار وازدهاره بإنتاجه الروائي الذي يتصف بالغزارة والتنوع.

لكن إذا كان تيسير سبول يجسد في روايته (الوحيدة) «أنت منذ اليوم» جماليات التفكك فإن الرزاز ينهل من جماليات التشظي. وقد يبدو للوهلة الأولى أن التفكك والتشظي بمعنى واحد، ولا شك أن هذا صحيح جزئيا. لكن المرء إذا أمعن النظر في الأبنية السردية لكل منهما، فإنه سيلاحظ ثلاثة أمور أو ثلاثة فروق دقيقة بينهما، وهي فروق قد لا تجعل منهما لونين بمقدار ما أنها أطياف داخل اللون الواحد (وهذا ما دفعني إلى دراستهما معا)، هذه الفروق هي:

١ - أن التشظي يوحي بانقسام المفكك وتفسخه، كما قد يبدو مرحلة تعقب التفكك.

٢ - يلاحظ هيمنة الصور السردية (التي تجسد الحركة) نسبة إلى الصور الوصفية في رواية «أنت منذ اليوم». مقابل هيمنة الصور الوصفية نسبة إلى الصور السردية في رواية الرزاز (الصور الوصفية وصف خالص يخلو من الحركة، والصور السردية مزيج من السرد والوصف).

٣ - إذا كانت رواية «أنت منذ اليوم» تعتمد بصورة أساسية على جماليات التجاور والتوازي والتزامن، فإن رواية «الشظايا والفسيفساء» للرزاز - وهي الرواية التي سأعرض لها هنا - تعتمد بصورة أساسية على جماليات التشظي والتضاد والتنافر.

ومهما يكن من أمر فإن مؤنس الرزاز ينطلق من مفاهيم جديدة للفن الروائي ودوره وصلته بالواقع وعلاقته مع المتلقي، ويشعر المرء بأنه يكابد لتأسيس ذائقة جديدة ووعي جمالي متجدد.

ومعظم إنتاجه الروائي يعتمد على جماليات التشظي والتضاد والتنافر، كما يعتمد على المزج بين الصور الوصفية والسردية واللوحات التأملية والسرد الافتراضي، ويركز على حركة الذهن ومخزون اللاشعور وانعكاس الأشياء والظواهر على اللوحة النفسية الداخلية.

دوافع الكتابة الروائية لدى الرزاز

ويبدو أن ما يؤرق مؤنس الرزاز ويدفعه إلى الكتابة الروائية: خيبة أمله الشديدة من العمل السياسي الحزبي وما آلت إليه أوضاع الأمة العربية في العقود الأخيرة من القرن العشرين (رحل مؤنس الرزاز عام ٢٠٠٢)، وما أصابها من تمزق وانهيار لمنظوماتها الفكرية والسياسية والاجتماعية ولتشكيلاتها التنظيمية والحزبية، وتآكل بناء القيم عامة، لهذا فإن القضايا الجوهرية التي يصورها بكيفية جديدة تتمثل في الحرية والتحرر والوحدة والفكر القومي العربي واليساري والقيم والتقاليد، ولاسيما ما يتعلق بالذكورة والأنوثة والجسد والوعي وصور التمييز والقمع بأشكاله والتخلف وتحديث المجتمع بأنساقه المتعددة.

وتومئ عناوين رواياته بالعوالم الروائية التي تجسد التضاد والتنافر والمفارقات وخيبات الأمل والإحباط والتوتر و«الفجوات الشعرية» فنقرأ مثلا: «الذاكرة المستباحة» و«أحياء في البحر الميت» و«مذكرات ديناصور» و«فاصلة في آخر السطر» و«حين تستيقظ الأحلام» و«الشظايا والفسيفساء»... إلخ.

الشظايا والفسيفساء

وتمثل «الشظايا والفسيفساء» ذروة التجريب في مساره الروائي. ويدل العنوان على التبعثر والتفتت. ويضيف عنوان الصفحة الداخلية «كتاب الشظايا والشروخ» المزيد من دلالات الصدوع والانكسارات إلى دلالات العنوان العام. ونقرأ تحت العنوان الأخير ملاحظة تدل على المزيد من

التناثر والتفتت هي «يقال إن الأوراق» «المشظاة» في هذا الكتاب من وضع عبد الكريم إبراهيم. أما أوراق «الفسيفساء المفتتة» فهي من وضع سمير إبراهيم والله أعلم» (١٤).

ونعلم - في ما بعد - أن عبد الكريم وسمير وجهان لشخصية واحدة، مما يدل على أن الفرد الواحد قد فقد هو الآخر وحدته وانسجامه مع ذاته، وربما فقد اسمه وهويته. وكل هذا قد يومئ إلى رؤية النص للعالم، أو إلى علاقة الروائي بالعالم التي تتصف بالاضطراب والتوتر والإحباط وانكسار الأحلام وتفتت الأماني.

مناخ العالم الروائي

تتشكل الرواية من لقطات ولوحات وومضات مبعثرة ومتنوعة بشخصياتها وأحداثها وأمكنتها ورواتها وأحجامها ودلالاتها الجزئية، لكنها بمجموعها تشكل عالما روائيا يتنفس أجواء الكآبة والملل واليأس والاغتراب والتناقض والازدواجية والشك والخوف والقمع والتسلط بأشكاله والقيم البالية، وتزيد الحروب الخارجية والحروب الأهلية من سوداوية هذا العالم وقتامته. ويتنوع القمع في المدرسة والحزب والأسرة، إضافة إلى قمع السلطة. وتتشظى التشكيلات الاجتماعية والسياسية... إلخ، ويمتد هذا العالم ليشمل معظم العواصم العربية عمان ودمشق وبيروت وبغداد والقاهرة وعدن... إلخ، بل إن الناس في هذا العالم مجرد أشلاء متحركة (لنتأمل هذه اللقطة الكاملة التي تأتي تحت عنوان «فسيفساء»):

«في المدى الرملي الشاسع، حيث الأشلاء والمدافع المعصبة. رأيت شرايين تجري على الرمال كالثعابين، وأحشاء تزحف على الأرصفة، كأنما تتفادى السيارات المسرعة - رأيت عيونا مقتلعة من محاجرها. رأيت بهاء الهول إصبعا مبتورة بلا خاتم خطوبة. وإصبعا أخرى بخاتم خطوبة. رأيت الكابوس كاملا عصيا على القسمة أو النقص» (١٥).

الصورة الكلية للمجتمع

لا تكتفي رواية «الشظايا والفسيفساء» بتقديم صور للشخصيات/ الأفراد - بكيفية جديدة تتضح لاحقا - بل نراها تهتم بتقديم صورة كلية للمجتمع من خلال تركيزها على تصوير الناس/ أو الجماعات في أماكن عامة، لتبين أن المجتمع ككل يعاني من التفتت والتيه والعجز والخواء والكآبة. فالناس كتل متحركة باتجاه الانقراض/ الموت.

فالناس في النوادي والمقاهي «... جماجم مجللة ببشرة جلدية أشبه ما تكون بقناع يواري الموت المندفع بسرعة الومض» [١٦]. وهي «جماجم تنمو مثل اقتصاد مزدهر» [١٧]. و«الكل المبعثر يندفع نحو الوراء» [١٨]، ويتحول نشيد الجماعة إلى نشيج تغمره الدموع والمآسي المزمنة، فالجماعة «تنشج نشيد الإغاثة واليأس واللاأمان فتنهمر الدموع الحبيسة منذ ألف عام» [١٩]. ومعظم جماعات النخب السياسية والحزبية كتل «تشعر بالضياع وعدم الأمان» بعد أن «أدمنوا تنفيذ الأوامر والاتباع» [٢٠].

وإذا تأمل المرء الناس المارين في الشوارع فإنه سيجد «نظرات شاردة ووجوه تشي بالسأم وغياب اليقين. شوارع تتدفق بسرعة خاطفة طائشة، وعابرون يمشون بأناة وبطء كأنهم يمشون في أحلامهم» [٢١]. ويرى السارد أن البشر من حوله قد بدأوا مرحلة الانقراض «ارتطمت عيناه بزحام من بشر، يعون أنهم مصابون بمرض الانقراض الخبيث. العجز في عيونهم المبحلقة» [٢٢]. ويبدو أنهم انقرضوا فعلا وأصبحوا في عداد الموتى فهم في الحقيقة «وجوه وجماجم مشروخة متفسخة. أجساد أشلاء، وأشلاء أجساد» [٢٣].

الشخصيات / كيفية الرسم والدلالة

وإذا كانت هذه أحوال الجماعات المتعددة والمجتمع برمته فمن الطبيعي أن يكون أفراده مصابين بالوباء المنتشر أو «بمرض الانقراض الخبيث»، لهذا تبدو الشخصيات العديدة في الرواية نسخا مكررة لا تختلف عن بعضها إلا بالألقاب أو بعض الملامح الخارجية وبعض التفاصيل. ومن الصعب أن نبحث في هذا العالم أو داخل هذا المجتمع عن شخصيات مكتملة أو نامية أو متطورة. والسرد الروائي يخبرنا بهذا بقدر من الصراحة «لم يعد أي شيء يتنامى في هذا الوطن المبعثر بين المحيط والخليج. الشخصيات الروائية تومض وتوحي وتومئ، لكنها لا تتطور...» [٢٤]، ومع هذا فإن الرواية تقدم شخصيات عديدة، وترسمها بأسلوب خاص له دلالاته كما سيتضح.

فالشخصيات تقدم بلا أي أبعاد محددة أو قسمات مميزة، فهي مجرد أسماء، أو أوصاف عامة، أو أصوات أو ضمائر. فهناك سمير وعبدالكريم ومحمد (س) والأستاذ والدكتور والمهندس والنائب والمدير

العام والمستشار ورجل الأعمال والبقال وسائق السيارة وأطفال، و«المرأة ذات الشعر الطويل والنفس القصير»، و«الذي يدرس الفيزياء النووية في أمريكا» و«أم الذي يدرس... إلخ». وكلها شخصيات تعيش وتتنفس أجواء العجز والإحباط والتناقض والخواء وانكسار الأحلام والشك والخوف. ويمكن الوقوف عند عدد من شخصيات الرواية لنبين الطريقة التي قدمت بها والكيفية التي رُسمت من خلالها، ودلالة ذلك وإسهامه في تجسيد الرؤية الكلية للنص:

تُقدَّم الشخصية من خلال ومضة أو جملة موحية أو زاوية توحي بالخوف والعجز والانكسار. فالأستاذ لا نعرف عنه شيئا سوى أنه كان عملاقا ومهيبا أيام «كان العالم واضحا: أسود وأبيض. شرق وغرب. نساء ورجال» [٢٥]، لكنه يبدو في زمن الوباء مسكونا بالخوف والعجز «... فتح الأستاذ فمه ليتكلم، وأينعت نظرات الشك والريبة والخوف في عينيه. قال إنه عاجز عن الكلام لأسباب أمنية» [٢٦]. أما الدكتور الطبيب عبد الرحمن فـ «وجهه شاحب، وصحته عليلة تحجم حركته» و«جسده ذابل ميت» [٢٧]. ولم يكن المهندس الميكانيكي (خريج لندن) بأحسن حالا، فهو لا يفكر ولا يتأمل «يريد أن يثمل بعصارة الإرهاق»، لهذا تراه «يقاطع العالم الخارجي والماضي الحزبي والمأساوي بالاختفاء تحت السيارات والاستحمام بقاذوراتها... لم يكن إنسانا بالنسبة لي. كان مجرد حذاء أغبر» [٢٨].

ولم يفلت عالم النساء من جرثومة وباء العجز والتقوقع والتفتت التي تفتك بالجميع. وتقدم الرواية عددا كبيرا من النساء، ويكفي أن يشير المرء إلى سميرة التي يتكرر اسمها في لقطات عديدة. فسميرة تعاني - كسائر النساء والرجال والشيوخ - من العزلة والتيه والاغتراب، فقد كانت «مثل سلحفاة تطل بحذر شديد إلى العالم الخارجي، ثم سرعان ما تنسل إلى طمأنينة القوقعة الغامضة البينة» [٢٩]. وتبدو شخصية غامضة إذ نقرأ أنها «صامتة مثل بئر سحيقة تزدحم في قاعها المظلم أفاعي الأسرار. بدت مثل كهف عتيق حفر الصيادون المتوحشون على جدرانه رموزا غامضة ذات دلالات عميقة فصيحة»! [٣٠]، كما تبدو تائهة وحائرة، عندما يسألها السارد «ألا ترغبين في الحياة أو الحب؟»، يأتي جوابها من خلال حركة رأسها الدالة «هزت رأسها، فلم أدرك إن كانت تعني نعم أو لا» [٣١].

ولم تتلاش أحلام الناس «العاديين» فقط، فأحلام القائد القومي الكبير - بالوحدة العربية وتحرير فلسطين والاشتراكية - تتبخر وتتكسر، إذ لم يعد يحلم إلا بالموت، «قال بصوت متحشرج: أرغب في أن أموت بهدوء... دون ضجة. هذا ما تبقى من أحلامي وأمنياتي. أرجو ألا تطلعا أحدا على عنواني أو رقم هاتفي. أريد، من العالم، أن ينساني» (٣٢).

وتهتم الرواية بشخصية سمير الذي يحتل حيزا في لقطات الرواية، كما أنه يعمد إلى سرد لقطات عديدة تأتي في الرواية تحت عنوان «أوراق الفسيفساء المفتتة». وسمير هو الوجه الآخر للسارد عبدالكريم أو هما «وجهان» لشخصية واحدة (٣٣). ويبدو سمير، كسائر الشخصيات، شخصية مأزومة، فهو دائم الشرود، يسيطر عليه الخوف والعجز، يعاني من «انقطاع تيار الذاكرة» «أحد أسلحة الحفاظ على الذات» (٣٤). وتراه يفكر كثيرا في الانتحار. ويبدو سمير في لقطات متعددة مجرد صوت أو ضمير «أنا» «هو». وكثيرا ما نقرأ أنه «يعيش في عالم أشباح. في الماضي». ونعرف توجهاته من خلال أشيائه، ففي «غرفته صور عبد الناصر وغيفارا وكاسترو»، وتتضح أزمته من خلال حركاته الجزئية، فهو «يصلي تحت ملصق غيفارا، ثم يسكر، يداعب الأولاد في البداية، ثم يثور، ثم ينتحب» (٣٥).

وحتى عبدالكريم، وهو السارد في لقطات كثيرة، لا تتضح أبعاد شخصيته، فالقارئ يستمد بعض ملامحه - لا من خلال أقواله أو تفاعله مع الأحداث - بل من وصف حركته وأشيائه. فهو يعود من بيروت بعد أن أنقذ من «مراصد الموت»، وقد عاش حياة مملوءة «بالصخب والجنون». أما مكتبته التي أحرقها قبل مغادرته فقد كانت تحتوي على كتب «ماركس وساطع الحصري والنفري ودوستيفسكي» (٣٦)، وقد توحي هذه الكتب - أشياؤه - باهتماماته الفكرية وتوجهاته السياسية السابقة.

لكن القارئ لا يجد أثرا لهذه الاهتمامات والتوجهات بعد عودته. فحياته سلسلة متصلة من الرتابة والإحباط وخيبة الأمل والعزلة.

ومن الطبيعي أن تعاني الشخصيات - التي تعيش في عالم مضطرب وقاتم - من الكوابيس والفزع والكآبة والإحباط والانكماش والتحجر والعجز وانفصال الأزمنة.

وينطوي هذا التشخيص الفني الجديد المتمثل في: عدم وضوح الشخصيات، وعدم الاهتمام برسم أبعادها، وعدم خضوعها لمبدأ «الحتمية» في سلوكها، على رؤية جديدة للفعل البشري. فالسلوك الإنساني «موقف اجتماعي قابل للتعديل والتغير، والهدف من هذا عدم الاهتمام بالأفراد، بل بالعلاقات بين الأفراد، عكس الرواية الحديثة التي تأتي بالأحداث وتنميها لتوضيح الشخصيات ورسم أبعادها» (٣٧).

الشخصيات والزمان والمكان

العلاقة بين الشخصيات وبين الزمان والمكان في هذه الرواية علاقة انفصال وعداء. ففي ظل المناخ المهيمن ينتفي التفاعل المباشر أو غير المباشر أو التأثير والتأثر، ويتحول الزمان والمكان إلى قوى ضاغطة على تكوين الشخصيات. ومع تفتت الذوات الإنسانية وعجزها تتحول العلاقة من علاقة تفاعل أو صراع إلى علاقة افتراس/ واستسلام. ولهذا يبدو الزمن في الرواية أشبه بالوحش فـ «الأيام أشبه بهوة سحيقة تفغر فاها للابتلاع» (٣٨). ولهذا أيضا يفكر سمير مرارا في الانتحار، وهو اعتراف غير مباشر بهزيمته أمام الزمن. ويحاول آخر مواجهة الزمن بتعاطيه أقراص المنوم «إن الوقت يقتلني وأنا أحاربه بسلاح النوم»، لكنه لا ينجح في الإفلات من قبضة الزمن الذي يلاحقه حتى في أثناء نومه لهذا يرى في المنام «الكوابيس الجهنمية». وثالث يشرب حتى الثمالة «كي يثبت الزمن على طريقة المصارعة، كي يهزمه، ويبني في وجه دفقه سدا منيعا يحشر الخلود في لحظة واحدة» (٣٩). والسارد يعبث ويعبث من أجل أن يؤخر «الموت الزاحف ببطء وحتمية على سكة وقت سقيم من الملل» (٤٠).

ويتشظى المكان توأم الزمان، ويتحول إلى قوة ضاغطة - متحالفة مع الزمن - فالمكان مفتت كما هي الشخصيات إذ هو «صور لا تكتمل. مزق صور. هذي هي بيروت تتشظى، والعراق ينشطر، وعمان خليط أحزاب وقبائل ومهاجرين» (٤١). وإذا تطلع المرء من أي نافذة فلن يبصر «سوى سراب القفار وصمت القبور الموحشة» (٤٢). وحتى الشمس لم تعد مبددة للظلام أو باعثة على الأمان فـ «الشمس تكر على المدينة مثل قبائل همجية تنهب الظلال» (٤٣).

دور الرمز / البحث عن أفق

توضح الصفحات السابقة أن رواية «الشظايا والفسيفساء» تنطوي على احتجاج عنيف على وضع الإنسان العربي المتردي، هذه الرؤية فرضت هذا التشكيل المتمرد بعنف على التقاليد الجمالية الروائية المعروفة. ومهما يكن من أمر فإن العالم الروائي الذي يشبه النفق المغلق الحالك ينطوي - على ما يبدو - في نهايته على كوة صغيرة قد تجسد بعض الأمل - هذه الكوة يمثلها الأطفال/ رمز المستقبل، أو هم الذين يصنعون المستقبل. فالطفلة رانية نجت - على ما يبدو - من الوباء المنتشر، وهو ما يجسده السرد من خلال الإشارات المتناثرة حولها ومن خلال بعض اللقطات المكثفة التي تُغيَّب فيها الشخصيات كلها باستثناء «رانية» التي وقفت تراقب وتتأمل الانهيار الشامل: «فيسفساء مشظاة. عالم تخترقه ملايين الشروخ. لا يقين سوى الأطياف. الحواس مشوشة. والذاكرة مرضوضة. وشوارع بيروت المحدودبة تفضي إلى شوارع عمان المنهارة في رؤوس الجبال. إلى شوارع البصرة المنتفضة رفضا وهولا. ورانية تراقب هذا الزلزال المدمر، والأرض التي تميد...» (٤٤).

ويهتم السرد الروائي بالطفلة رانية، فهي شمعة صغيرة أو زبالة شمعة وسط النفق المظلم ربما لأنها رمز الخلاص، أو رمز جيل جديد، جيل ولد وفي أحشائه بذور التمرد والإباء. وتوضح الإشارات المتناثرة حول رانية أنها ترسم من خلال حركاتها - في لقطات عديدة متباعدة - خطا رمزيا فاعلا في البحث عن أفق أو في محاولة اختراق النفق المظلم. وهو خط يبدأ بالمراقبة والتأمل - كما بينت اللقطة السابقة، ثم يندرج نحو التمرد، ثم الرفض، وينتهي بالممارسة، فرانية ذات الأعوام الخمسة أو الستة، كما تروي معلمتها في المدرسة تبدو حالة مستعصية، لكن المعلمة تؤكد أنها لا تعاني من مرض عقلي»، لكنها - على حد تعبير المعلمة - «ترفض التواصل مع الكبار: المعلمات والمربيات. كأنها ترفض السلطة. سلطة الكبار» (٤٥). وهي «تأبى أن ترسم شجرة حيت تأمر المعلمة أقرانها أن يرسموا شجرة... ترسم رجلا كالشيطان عملاقا ضخما ترتفع هامته في السماء، ويمتد جسمه في المدى» (٤٦). لهذا تنصح المعلمة بإرسالها إلى مصحة تعنى في «شؤون تكيف وتأقلم الصغار» (٤٧). والناظر في عيني رانية ذات الأعوام الخمسة يراها «تحدق» و«تحملق» في «فضول ورعب» (٤٨). ويأتي تقرير الخبيرة الألمانية

ليؤكد أن رانية «ضد السلطة. وبخاصة سلطة الأب أو المعلمة» [٤٩]، وفي هذا إشارة إلى تمرد مبكر على مؤسستي الأسرة والمدرسة أيضا. وفي الأسطر الأخيرة من الرواية يبزغ وجه رانية وسط اللهب وهي تهتف ضد أمريكا «...لا أدري من أين حصلت على البنزين. بدأت استحم به. سكبته على رأسي. وهرعت مثل الومض نحو السفارة الأمريكية. رقصت في غمرة اللهب رقصة بدائية متوحشة. فتاة تحمل ملامح رانية بزغ وجهها من بين اللهيب. هتفت، تحتج ضد أمريكا! ولم يحاول عابر أن يبول على النار. قالت السفارة الأمريكية رحلت من هنا إلى «عبدون» منذ سنة. وكان أوان اللهب قد فات... ثم استيقظت يقظتي السوداء» [٥٠].

صور الوصف والتشظي

تبدو رواية «الشظايا والفسيفساء» عصية على التلخيص. بل يمكن تقديم بعض اللقطات أو تأخيرها أو حذفها من دون أي أثر يذكر. فاللقطات كما تقدم منفصلة بعضها عن بعض حجما وموضوعا وأسلوبا ودلالة. ولا يمكن أن يعد انفصال اللقطات وتباعدها وتنوعها مثلبة تنقص من قيمة الرواية، لسبب بسيط ومهم هو أن هذه «القفزات» متعمدة ومقصودة ودالة. إذ إن تقديم اللقطات مشظاة هو قيمة محورية من القيم التي تهدف الرواية إلى تجسيدها. لكن التفكك والتشظي في هذه الرواية - وفي الرواية الجديدة عامة - لا يمكن أن يكون بعيدا عن أي تأطير، فهو تفكك مؤطر أو تفكك «منسجم» - إن صح التعبير- صحيح أن الرواية لا تنمو عضويا، لكنها تنمو بما يشبه الشبكة أو بيت العنكبوت [٥١]. وأحسب أن البذرة الأولى لهذا «النمو الشبكي» مرتبطة برؤيتها أو في إشارة الاستفهام الكامنة في أعماقها وهي: كيف يمكن التعبير عن مجتمع لا يتغير ولا يتقدم من خلال السرد/ التتابع/ الحركة؟! أو كيف يمكن التعبير عن السكون من خلال الحركة؟!

هذا السؤال الإشكالي فرض جماليات وتقنيات وأساليب من شأنها تجسيد السكون والمراوحة، إذ ترسم مناخا قاتما ومرعبا وشخصيات مفتتة ومتهالكة وأزمنة وأمكنة تعاني من الانشطار والتآكل. وفي ظل العجز والإحباط وتشظي الأجساد والنفوس والمبادئ والقيم، تتلاشى الأحداث ويهيمن الوصف والصور الوصفية.

ويمكن تأكيد ذلك من خلال تأمل «تصميم» البنيان الشامل للرواية، وهو ما توضحه الملاحظات الآتية:

أ - التلاعب بحيز اللقطات: يلاحظ أن لكل لقطة من لقطات النص عنوانها الخاص، لكن العناوين الغالبة هي «شظية» أو «فسيفساء»، ويوحي العنوان باستقلالية اللقطة، لكن اللافت أن حجم اللقطات لا يخضع لأي قانون أو قاعدة، فهناك لقطة تتألف من صفحة ونصف الصفحة، وأخرى من عدة أسطر، وثالثة لا تتجاوز السطر الواحد. وأحسب أن التلاعب بحيز اللقطات يسهم في التمرد على الأسس أو التحديدات المنطقية، كما يجسد التناثر والتبعثر.

ب - تشظي اللقطة الواحدة: وإضافة إلى ما تقدم يلاحظ أن اللقطة الواحدة تنطوي على قفزات متعددة وومضات متنوعة، مما يقوي الإيحاء بالتفتت والتشظي:

«شروخ في فسيفساء الوطن الأم. الوطن الأم يجهض الأجنة، ويئد المواليد. سقطت على البلاط. البلاط بارد. وأنا أنزف عرقا بعد أن احتسيت عرقا. وسقطت مرة على الرمال... الجبهة النفطية الصحراوية، شمس جهنمية تصهر الحجارة والصخور. طائرات مروحية فوق رؤوسنا. تثير أعمدة غبار عملاقة تمتد نحو الفضاء. مروحة كهربائية في عمان تطرد الذباب. الذباب يلوذ برأسي، يحوم حول وجهي. تحط ذبابة على أنفي، لا أطردها ولا أجفف عرقي. كان علي أن أبقى في الأردن» [٥٢].

ج - الوصف/ السكون: مع تلاشي الأحداث تغيب الحركة الروائية ويهيمن الوصف أو الصور الوصفية، ويمكن ملاحظة هيمنة الصور الوصفية على معظم صفحات الرواية. ويمكن الوقوف عند لقطة كاملة عنوانها «شظية» وهي صورة وصفية موحية، لكنها تفتقر إلى حدث أو فعل/ حركة:

«شكل أصابعها التي تليق بعزف البيانو ينم على منبتها الطبقي الذي «كان» أرستقراطيا. إنها كالشبح، بلا ملامح بينة، صوتها مفصوم عن وجهها. مصدره متوار. طيف يمر في عباءة سوداء، وحجاب أسود يعبر عبور نسمة حيية خيمة - سوداء، غيمة قاتمة تواري شعشعة باهرة موءودة في جرم إحساس لاذع مجهول بالذنب والخطيئة» [٥٣].

د- التضاد والتنافر بين اللقطات: تبدو العلاقة بين لقطات النص علاقة انفصال وتباعد، أو علاقة تضاد وتنافر بسبب تباين ومضات كل لقطة وإشاراتها وتنوع شخصياتها وأزمنتها وأمكنتها، وبسبب القفزات المتنوعة والمتعددة في ما بين اللقطات (وداخل اللقطة الواحدة كما بينت آنفا، وهي قفزات لا تأتي تلبية لأي ذريعة فنية أو فكرية، فهي لا تخضع لأي مبدأ معين، فلا سببية أو علية في ترتيب لقطات النص (لهذا تحدثت عن إمكانية التقديم والتأخير) ولا يوجد خيط (خفي) يربط بين هذه اللقطات. ومع ذلك فإن أجواء كل لقطة يمكن أن تتضافر مع أجواء اللقطة التي تليها وهكذا يتم خلق مناخ روائي عام كما تقدم.

ويمكن الوقوف عند اللقطات الثلاث الأولى في النص لتوضيح ما تقدم، ويلاحظ القارئ هنا أن كل لقطة من هذه اللقطات لها عنوانها وحجمها وومضاتها الموضوعية وإشاراتها وشخصياتها، إذ تدور الأولى في عمان فإن الثانية تدور في زمن الطفولة والثالثة تدور في قبرص. فالأولى تدور في الزمن الراهن والماضي القريب. والثانية في الماضي البعيد أما الثالثة فتدور في زمن مجرد. وعلى صعيد الوصف والسرد يلاحظ استخدام ضمير الغائب في اللقطة الأولى وضمير المتكلمين. وعلى الرغم من هذا التعدد والتباين فإن أجواء كل لقطة يمكن أن تتضافر مع أجواء اللقطة الأخرى، فاللقطة الأولى تتنفس أجواء الحزن والإحباط والعزلة، والثانية أجواء اليأس والملل والكآبة. أما الثالثة فتجسد التناقض والازدواجية.

النسيج اللغوي والتشظي

ومع غياب أبعاد الشخصيات وقسماتها ونموها وتغييب الحركة، فإن اللغة في رواية «الشظايا والفسيفساء» تنهض بمهمات متعددة. فمن خلالها يتم الوصف والتصوير والتعبير عن المواقف والحالات، وفوق هذا الإيحاء المباشر وغير المباشر لخلق المعاني والدلالات والأجواء الجزئية وخلق المناخ العام القاتم الذي يلف العالم الروائي برمته. ولا بد أن يضيف المرء مهمة أخرى تتمثل في الإيقاع السريع - في عدد من اللقطات - الذي يجذب القارئ ويدفعه إلى متابعة القراءة.

وانسجاما مع مقولات التفتت والانكسار والتشظي للأطر والعلاقات والتشكيلات الرسمية والشعبية، وفقدان الذات المفردة لوحدتها، يلمح المرء جهدا مبذولا لحشد كل المفردات والتراكيب والصور الجزئية التي تدل على الانشطار والتبعثر والتشتت.

فلا تكاد نقرأ عنوان الرواية «الشظايا والفسيفساء» حتى يرافقنا إحساس بالتشرذم. وتأتي عناوين الأقسام الداخلية لتعزز هذا الإحساس، فعنوان القسم الأول هو «كتاب الشظايا والشروخ»، وعنوان الثاني «شظايا الفسيفساء»، وعنوان الأخير «خاتمة شظايا الفسيفساء المتفسخة»، وإضافة إلى هذه العناوين فإن المرء يجد أن كل الصور الجزئية والتشكيلات اللغوية تنطوي على دلالات الشروخ و«الانشطار والتشظي»، فمن بين الأشياء القليلة التي يتذكرها السارد ويدركها حقيقة أنه «مشوه»، لهذا يقرر «وجهي شروخ فسيفساء وأخاديد يباب، يحف به الذهول، يطعنه الهول»[٥٤]. ولا تنحصر الشروخ في محياه، بل تنال من عالمه الداخلي/ من أعماقه «كانت أعماقي متصدعة، ثمة ما انكسر في الأعماق وتناثر شظايا فسيفسائية»[٥٥]. وتمتد الشروخ إلى الماضي/ فذاكرته لا تستعيد سوى الملامح المنشطرة: «أسترجع صورا مجزأة مشظاة، مضرجة بالشروخ، وأصواتا غير مترابطة. فسيفساء من الشظايا وملامح انشطرت. مثل رجل استيقظ بغتة من منام ثقيل، فعجز عن استرجاع تفاصيله كاملة»[٥٦]. وفي لقاء عام يضمه مع عدد كبير من الشخصيات لا يتذكر من اللقاء وما دار فيه من أحاديث سوى «شروخ فسيفساء، شظايا كلمات، مواضيع منشطرة»[٥٧]. وعندما يواجه بالسؤال: ما الذي يتطور؟ تراه يقرر بحزم: «الكل مندفع نحو الوراء»[٥٨]. فهناك نكوص من مرحلة الأحزاب إلى مرحلة العشائر والطوائف. وتقلقه العلاقات العشائرية وذوبان الفرد في القبيلة، فيرى أن «القبائل أشد بأسا وشوكة من الأحزاب المشظاة»[٥٩]. ويمتد الانشطار والتشرذم ليشمل العواصم العربية، فصورها «صور لا تكتمل. مزق صور. هذي هي بيروت تتشظى، والعراق ينشطر، وعمان خليط أحزاب وقبائل ومهاجرين»[٦٠]. لهذا كله يصل إلى «شفير اليأس الأسود الانتحاري. إنه الخواء والفراغ والملل»[٦١].

وتشكل الجمل القصيرة اللاهثة إيقاعا سريعا، يزيد من سرعته غياب أدوات الربط اللغوية التي يتم تغييبها لتأكيد التناثر: «... اختفت متوجهة إلى غرفتها، حيث يلعب أولادي. هرعت خلفها. مثل ثور هائج. قبضت على جديلتها. لم تصرخ. لم تنبس. دفعتها نحو الجدار بقوة. ارتطم رأسها بالحائط ثم تهاوت على الأرض. كانت الجدران تتعانق والسقف يضم الأرض إلى صدره. وصوت المروحة ينوح. الأولاد اندفعوا نحوها. رفعوها. كنت أقف مشدوها كالمسحور. رانية وقفت في آخر الدهليز. راقبتني بعينيها الواسعتين. لا تطرف ولا تساعد إخوانها. إنها تتأملني» [٦٢].

الدلالات العامة للبنية السردية

تجسد رواية الرزاز مفاهيم جديدة للفن الروائي ودوره وعلاقاته وأبعاده. وهي تنطوي على دلالات عامة لا بد من إبرازها:

أولا - على صعيد الرؤية

تهدف الشظايا والفسيفساء - ومعها معظم روايات الرزاز - إلى بث الغموض والشك وإثارة الأسئلة والتساؤلات. فكأنه يهدف إلى تجسيد رؤية لا يقينية. لا بمعنى عدم الإيمان في كل شيء (وإلا لما كتب وتوجه للقراء) ولكن بمعنى ضرورة مراجعة كل «المسلمات» وكل «البديهيات» وكل «الثوابت» فهذه كلها بدأت تهتز وتضطرب.

ثانيا - على صعيد العلاقة مع الواقع

لا تنفصل هذه البنية الروائية الجديدة عن نظام الواقع - كما يتوهم بعضهم، لكنها لا تسعى ولا تحاول أن تحاكيه (المصطلح الأثير لدى نظرية المحاكاة) أو تعكسه (المصطلح الأثير لدى نظرية الانعكاس) أو تسايره (المصطلح الأثير لدى مؤسسي النقد التاريخي: سانت بيف وهيبوليت تين) أو تناظر بنيته (المصطلح الأثير لدى البنيوية التكوينية: لوسيان غولدمان) [٦٣]. لأنها لا تريد أن يكون الواقع مرجعيتها. فهي تكابد كي تكون مرجعيتها بنيتها الروائية الفنية ذاتها. ولهذا فهي تتعامل مع الواقع من منظور جديد وفهم جديد وكيفية جديدة، وهذا ما يؤكد عدم انفصالها عن واقعها.

ثالثا - على صعيد جماليات التلقي

تجسد مفهوما جديدا لجماليات التلقي ومفهوما جديدا للرواية. فمهمة الرواية لا تكمن في التشويق وجذب القارئ وجعله منغمسا في عالم الفن، بل تهدف إلى دفع القارئ إلى التأمل وإثارة الأسئلة. فهي لا تثير انفعاله ولا تدفعه إلى توهم الحقيقة ولا إلى الاندماج مع بعض الشخصيات أو تفاصيل العالم الروائي، بل تدفعه إلى التفكير من جديد في كل ما يقرأ. كأن القارئ يقرأ وهو منفصل بدرجة ما عما يقرأ ويراقب [٦٤]، أو كأنه يقرأ ويراقب، وهذا ما يمكنه من النظر نظرة نقدية للرواية ودلالاتها ويدفعه إلى التأمل (في مغزى الانحرافات والقفزات المتكررة والتنافر)، لا للاندماج.

وفي سبيل هذا فإنها تعتمد على مبدأ عدم التوقع بدلا من مبدأ «الإيهام بالواقعية».لهذا كله، فإن روايات الرزاز صادمة للذوق التقليدي وللقارئ الذي تستهويه روايات الحبكة القائمة على التسلسل والترابط والنمو العضوي.

* * *

وتكمن أهمية الرزاز في أنها تؤسس لوعي جمالي جديد يكون قادرا على تحريض الوعي العام ودفعه إلى تجديد أدواته وأساليبه. وفي أنها ستظل شاهدة على صورة المجتمع العربي في الربع الأخير من القرن العشرين، صورة مجتمع مفكك مترهل مبعثر.

6

البنية السردية/ سيرة الأشياء

إضاءة

يشعر قارئ رواية «هليوبوليس» للأديبة مي التلمساني بأنه أمام تجربة جديدة ومتميزة. فهي جديدة ببنائها ومادتها وفلسفتها وأسلوبها وهدفها. ولهذا فهي لون خاص، أو هي كتابة تثير العقل أكثر مما تثير العواطف. ويبدو للمرء أن مصدر الإثارة يكمن في نجاحها في الاستحواذ على اهتمام القارئ وجعله منتبها ويقظا أكثر من حرصها على تسليته وإمتاعه. يحدث هذا من خلال رسم دلالات جزئية بصورة مستمرة ورسم أسئلة وتساؤلات لا حصر لها. وأحسب أن أسئلة القارئ وتساؤلاته تتمحور حول بنية النص ومادته، وحول الدلالات الكامنة بين السطور والكامنة وراء النص برمته. فالقارئ يبدو مهتما بالبحث عن دلالات التقنيات الأسلوبية والانحرافات المتكررة والصور الوصفية والسردية المهيمنة، مثلما يبدو مهتما - بقدر متوازن -

«في عالم يهيمن عليه التكرار والسأم، ويخلو من المعنى أو من الأحداث/ الحركة التي تستحق التدوين، تبرز الأشياء حادة قوية مؤثرة، ذات قدرة على احتلال جزء مهم من حياة البشر- بل احتلال حياة البشر بكاملها»

المؤلف

بطبيعة المادة الروائية المنتقاة ودلالات الرموز المنوعة والعلاقات المتشابكة والمتداخلة. ويصاحب القارئ - في أثناء بحثه عن دلالات البنية السردية ودلالات محتواها - سؤال يتصل بالدلالة الكلية الكامنة وراء القول السردي، وهي دلالة لا يمكن بلوغها أو الوصول إليها إلا من خلال القول نفسه.

ولهذا كله فإن «هليوبوليس» تفرض على المرء أن يقرأها مرات عديدة. فهي تفرض معاودة القراءة، لأن الدلالات الجزئية للصور الوصفية والسردية تتحول في أثناء التقدم بالقراءة كما تتحول بعد القراءة. وفي أثناء معاودة القراءة تبرز للمرء دلالات جديدة لم يستطع الإمساك بها - في أثناء القراءة الأولى - أو لم يستطع إدراجها ضمن تصور نقدي متكامل. كما تبرز الدلالات الجزئية التي كان قد استخلصها - سابقا - بحلة جديدة.

ويمكن أن يدرج مثل هذا الكلام في إطار بيان أثر النص في أثناء القراءة وبعدها، أي في أثناء التلقي وبعد التلقي، وهو من مهمات النقد القديمة والجديدة - لكنه يوضح من جهة ثانية أن هذا النوع من الكتابة الروائية الجديدة يتحرك في المنطقة الرمادية التي تقبع بين الحدود - في سبيل خلخلة كل الحدود والقيود كما سيتضح - فهو يتحرك بين الظاهر والباطن، وبين المجرد والمتعين، وبين الواحد والمتعدد، وبين الأزمنة المنوعة والأمكنة المتعددة، وبين المتخيل والواقعي، وبين المنطق المعتاد واللامنطق، وبين «الرواية» و«اللارواية». فهي حركة تتمرد على المألوف والمعتاد والمكرر والنمط، فهي لا تهتم بالذات الإنسانية أو بالأشياء، كما لا تحرص على رسم الشخصيات وأبعادها والأحداث وبنائها، ولا على العلاقة بين الشخصية والحدث، لأنها تركز اهتمامها على الظلال التي تولدها هذه العلاقة. فهي لا تهتم بالصورة بل تهتم بما يحيط بها، ولا تهتم باللغة بل تهتم بما يكمن وراء القول ووراء الكتابة. لهذا يصح وصف هذه البنية السردية بالبنية المراوغة.

وإذا صح كل ما تقدم - وأعتقد أنه صحيح - فإن المرء يمكن أن يستبق الأمور ليقرر أن هذا النوع من الكتابة الجديدة يتغيا الكشف عن علاقة خفية معقدة وجديدة بين الإنسان والعالم المعيش. واستنادا إلى هيمنة الصور الوصفية الخالصة والسرد الافتراضي وتعدد الرواة وتنوع الضمائر والتمرد على القيم الجمالية وغير الجمالية الراسية، يمكن أن يمضي المرء قدما إذ يرى أن النص يهدف إلى تجسيد حقيقة نوعية تتمثل في رصد تحولات

منظومات القيم وأثرها، هذه التحولات التي أدت - وتؤدي - إلى تهميش الذات الإنسانية أو تفتيتها. وأحسب أن هذه الرؤية أو هذا الهدف هو الذي وسم هذه الكتابة بصفات نوعية مميزة، وأن الولوج إلى عالم النص سيزيد كل القضايا السابقة وضوحا.

العالم الروائي / دلالات جزئية

يتألف نص «هليوبوليس» من مئة وثلاث وستين صفحة من المقطع المتوسط، ويتوزع على ثلاثة وعشرين «مشهدا» لكل مشهد رقم (١، ٢، ٣، ...إلخ). ويبدو هذا التقسيم خاليا من أي معنى، لأن المشاهد ليست مشاهد بالمعنى المألوف - كما سيتضح - فضلا عن أنها منفصلة عن بعضها، فلو قُدِّم بعضها وأُخِّرت مشاهد أخرى (أو حتى حذف بعضها) لما تأثر البناء العام للنص. ويجب ألا يعد هذا التشكيل مثلبا، لأنه متعمد ومقصود. فالنص يتمرد على جماليات التتابع والترابط والنمو، وينهل من جماليات التفكك والتشظي (تلبية لرؤيته وغايته). ولهذا يشعر القارئ باستحالة تقديم ملخص لهذه الرواية بسبب الانحرافات السردية والقفزات والانتقالات المستمرة من البداية وحتى النهاية. وإذا ما حاول المرء تقديم خطوط عريضة عامة فإن هذه المحاولة ستكون غير مجدية، لأنها لن تتصف بالدقة، ولأنها ستُفقد النص بعض القيم الفنية التي يود تجسيدها. ولتأكيد ذلك وبيانه يمكن الإشارة، مثلا، إلى أن:

- المشهد التاسع: يتحدث عن ميكي والموت والزمن، ثم وصف للعمات والصور.
- المشهد العاشر: يصف الطاولات وطبيعة الأطعمة وحركة بعض الأفراد.
- المشهد الحادي عشر: يدور حول كتاب الأبراج ويضم مقاطع وصفية متعددة.
- المشهد الثاني عشر: حول أثاث العمة آسيا وأثاث العمة أمينة...إلخ.
- المشهد الثالث عشر: حول الخادمات صابرين، جنينة، حليمة.
- المشهد الرابع عشر: حول المطابخ ومحتوياتها وأدواتها.

فلا شك أن مثل هذه الترسيمة تعد اختزالا وتشويها لهذه المشاهد، لأن المشهد الواحد - مثلا - يتضمن صورا وصفية سردية متنوعة جدا، وتتخلل هذه الصور إشارات تاريخية قديمة، وأحيانا إشارات إلى أحداث معاصرة من مثل رحيل الزعيم جمال عبد الناصر، أو حادثة المنصة التي اغتيل فيها

الرئيس أنور السادات وغير ذلك. وهناك التماعات مبعثرة حول التاريخ الفرعوني، كما يتضمن المشهد الواحد جملا وعبارات فلسفية مثيرة ومتناثرة، وهي عبارات تبدو مصقولة ومنتقاة بعناية ولافتة بصياغتها ودلالتها. ويلاحظ تعدد الرواة وتنوع الضمائر داخل اللقطة الواحدة، كما يلاحظ تعدد المستويات اللغوية فالفصيحة تتخللها العامية، والعبارات الحكيمة الرصينة تتخللها عبارات صحافية دارجة، وهناك مفردات كثيرة إنجليزية وفرنسية تكتب بحروف عربية.

وكل ما تقدم قد يعبر عن وفرة الأغراض وتنوعها وتعددها، فالانحرافات المستمرة تؤدي إلى تجميد الزمن وغياب الحركة، وهو ما يفرض غلبة الصور الوصفية الخالصة وهيمنتها مقابل تقلص الصور السردية (التي تفرض التتابع والحركة) . وإذ يدل هذا كله على رفض عنيف لجماليات الرواية الحديثة (البداية والوسط والنهاية) والترابط والنمو، فإنه يوحي في الوقت نفسه بغموض العالم وتفككه. فالخلخلة قد تومئ إلى خلخلة العلاقات وأبعادها أو إلى خلخلة منظومة القيم وربما تلاشيها، وتكرار الانحرافات وتشظي الصور الوصفية والسردية (مع غياب الدلالات التي قد يولدها التجاور والتوازي والتضاد) قد يدل على أن العالم بلا معنى. وتعدد الرواة والضمائر وتنوع الصور والإشارات والمستويات اللغوية قد يعبر عن الوجوه المتعددة/ المتناقضة للحقيقة التي لا يمكن بلوغها. وإذا صحت مثل هذه الاستنتاجات فإن المرء يمكن أن يرجح أن النص يهدف أساسا إلى التعبير عن غموض العالم، وعن قيم الحيرة والسأم والشك وهو ما يعني تفاقم أزمة الإنسان المعاصر.

تفتت الذات الإنسانية

إذا كانت الذات الإنسانية تعيش في عالم غامض مشظَّى وبلا معنى ومناخ تلفه الحيرة والشك، فمن الطبيعي أن تفقد هذه الذات توازنها ووحدتها وتماسكها. فالذات الواحدة لم تعد ذاتا، بل تحولت إلى ذوات، وهذا يعني أنها أصبحت هامشية أو بتعبير آخر لم يبق منها إلا «الظل».

ويجبهنا النص منذ البدء بالتحولات التي تعتري «ميكي»، وميكي من الشخصيات التي يتكرر اسمها في صفحات عديدة، وتتسلم السرد في صفحات أخرى (لا يمكن وصفها بالمحورية – فالشخصية هنا لم تعد محور ذاتها).

وما يقلق «ميكي» هو عدم عثورها على جواب واضح للسؤال الصعب الذي تسأل به نفسها مرارا: «من أنتِ؟». والسؤال يفتح أفقا للبحث عن الذات/ أو جوهرها. لكن ميكي لم تشعر في البداية أن السؤال يشكل عبئا، ربما لإحساسها أننا جميعا نتساءل عن أنواتنا، ولهذا تخبرنا: «في لحظة عابرة أو ممتدة نتساءل كلنا عن أنواتنا، أليس كذلك؟ ونعلم أن الجنون والسأم ووطأة المسافة المقطوعة بين وقتين، تؤدي إلى الأنا. لذلك نقاوم الجنون والسأم بأن نقطع الوقت أمام المرآة، أو نبدأ القص من حيث تنتهي الطاقة على احتمال أجسادنا» [1]. ولهذا كثيرا ما تقف أمام المرآة، وعندما تخاطب وجهها المنعكس في المرآة بقولها «صباح الخير أيتها العجوز» تجيبها المرآة بصوت أم رؤوم: «صباح الندى المعطر أيتها الدمية التعسة» [2].

وهي لا تجد في هذا الجواب حرجا، فـ «ميكي» التي تدعى في الأصل «ماهي» تشعر - منذ سنوات الطفولة - شعورا قويا وممتدا بأنها «ماريونيت»، والماريونيت - على حد تعبير «بوكلوديل» - «ليس ممثلا يتكلم. إنه كلام يتحرك». أحرك الكلام، هذا كل ما في الأمر، وأخلط الضمائر والأسماء فالوقت كل الوقت متاح لي والتاريخ ليس أكذوبتي الخاصة، التاريخ أكذوبتنا كلنا. الزمن وحده سينتصر كعادته على التاريخ...» [3].

فميكي ترى أنها دمية أو عروس من خشب تحكم حركتها خيوط خفية تتدلى منها في كل اتجاه، وهناك أكثر من يد خفية عليا تجذب هذا الخيط أو ذاك، فميكي حبيسة هذه «اللعبة»/ الحياة. لكنها تتمتع بقسط من الحركة الذاتية أو بهامش من الحرية، عندما تتوالد تلك الخيوط وتمتد فتظن أنها قادرة على تحريك نفسها بعيدا عن تلك «الأيدي الخفية العليا» التي مازالت تمسك بالخيوط على الرغم من امتدادها. ولهذا تبدو «حركتها» وحريتها متوهمة لأنها تدور في إطار من الخديعة المحكمة.

ولعبة الوهم أو الخديعة قد تمارسها الذات منفردة أو تمارسها الذات - كرها أو طوعا أو نفاقا متفقا عليه - مع الآخرين. وفي مثل هذه الظروف والأحوال فإن الذات الواحدة ستشعر بأنها منقسمة على ذاتها، وفي لحظات أخرى بعينها قد تتفتت إلى ذوات بتعدد الظروف والمواقف. ولهذا ترى ميكي أنها «مثل خيال أو عروسة من الخشب، مثل رسم يوحي بالحركة أو قناع على وجه بلا ملامح» [4]. وميكي التي تهوى «جذب الخيوط» تحاول

في الصباح» تعريف القناع/ أو الأقنعة، وفي «المساء» «تدعي بثبات أنها شخصية محورية متعددة الذوات تقتل واحدة لتحيا الأخريات ثم تقتل الأخريات لتبقى واحدة» [٥].

لكن رحلة التحول من «ماهي» إلى «ميكي» إلى «ماريونيت» أو إلى ظل أو قناع أو شيء لم تكن هينة، بل صعبة وشاقة، وتحفها عقبات كثيرة وأسئلة ثقيلة. وفي محاولتها الإجابة عن هذه الأسئلة تبدأ بالبحث عن «معنى في ظل الأشياء، تلك التي حين تترك أثرا يدل عليها لا تلبث أن تغيب، تتحلل» [٦]. ويتأكد لها أن الأشياء تبلى وتبقى الظلال، لكن ما تسعى إليه في الحقيقة هو أن تكون «ظلا طليقا بلا أصل». ولهذا تخبرنا - في ما بعد - أن اسم ميكي يصلح للأولاد والبنات على السواء وهو اسم «يرضي رغبة دفينة تلازمني في أن أكون الاثنين معا» [٧].

ولم ينحصر انقسام الذات أو تفتتها بـ «ميكي»، التي تكتشف أن أمها «زينات» فقدت اسمها وأصبحت تدعى «زوزو»، وميكي تناديها «ماما»، بل اكتشفت «أن لها صوتين مثلما كان لها اسمان» [٨]، وقد حدث هذا فجأة، مثل صدمة سقوط قناع عن وجه ممثل، فالقناع هو الدور «المرسوم، أو المصنوع» والممثل بلا قناع مجرد إنسان بلا دور! [٩].

ويبدو أن للصوت ظلالا أيضا، تكمن في نغماته ونبراته وتلاوينه التي تؤكد الانقسام والتفتت، فالنغمات والتلاوين أشبه بالأقنعة، فصوت الأم يتضاعف أحيانا مثل اسميها «صوت لزينات وصوت «لزوزو»، وأنه مثل اسميها يستجيب لضرورات الشخصية التي تلعبها حين تكون زينات أو تتحول إلى زوزو» [١٠].

ويبدو أن انقسام الذات وتفتتها لا يقف عند حد، فلدى تأمل صوتي الأم نجد أن كلا منهما يخفي وراءه صوتا آخر فـ «الصوت الأول هو صوت «زينات» التي تقول ما تعتقده دائما، ولكن على لسان الآخرين لأنها تأبى الإفصاح عن رأيها بشكل مباشر، كما علمها أبوها وكما ربتها جدتي. الصوت الثاني هو صوت «زوزو» التي تنقل ما يقوله الآخرون بحياد زائف لا يلبث أن ينكشف وراءه رأيها الشخصي في نبرة استنكار أو نبرة تعاطف، فيبدو من صوت «زوزو» أنها تتبنى موقفا متمردا من كلام الغير، إذ تعتبره ساذجا أو طريفا من وجهة نظرها التي تسعى جاهدة لأن تجعلها معلنة» [١١].

سلطة الأشياء = ظلال الأشياء

تأخذ الأشياء في رواية «هيلوبوليس» حيزا كبيرا، فهي المهيمنة على العالم الروائي، ويبدو الاهتمام بالأشياء ودقائقها وظلالها متعمدا، بل هو نتيجة لرؤية خاصة - كما سيتضح - ويمكن وصف رواية «هليوبوليس» برواية الأشياء أو الرواية الشيئية، حيث تبرز الأشياء وتظهر قوية ونافذة ومؤثرة في حياة البشر وربما في سلوكهم. ولهذا يرى «ميشال بوتور»: «إن للأشياء تاريخا مرتبطا بتاريخ الأشخاص، لأن الإنسان لا يشكل وحدة بنفسه، فالشخص، وشخص الرواية، ونحن أنفسنا، لا نشكل فردا بحد ذاتنا، جسدا فقط، بل جسدا مكسوا بالثياب، مسلحا، مجهزا... إن الإنسان الحقيقي يتألف من الجسم ومن الأشياء التي تخص الجنس البشري كما يخص هذا العش هذا النوع من الطيور» (١٢).

فللأشياء سلطة خفية أو سلطة من نوع خاص، وأمام هذه السلطة تبدو الشخصيات الإنسانية باهتة جدا، فالشخصيات في «هليوبوليس» مجرد أسماء أو رموز أو حالات أو ظلال مختزلة في الأشياء. فالشخصيات تقدم من خلال وصف دقيق «لأشيائها» و«أثاثها» لا من خلال الحركة والفعل. وهذا يعني أو يؤكد استلاب الشخصية الإنسانية أو تهميشها. وفي مثل هذه الأحوال تصبح الحياة لعبة مكرورة، لهذا نقرأ في الرواية: «كل هذا يبدو مكرورا، كأنما يحدث كل يوم أو على الأقل يحدث كثيرا. بحساب الزمن، نعم، لا شك، غالبا أو ربما، في النهاية، لا أحد يدري. الحدث الأكبر والأهم هو التكرار وليس اللعبة في ذاتها» (١٣).

وفي غياب الحركة والفعل يغيب الحدث، ومع هيمنة التكرار تصبح الحياة مملة أو بلا معنى، ولهذا يخبرنا صوت أحد الرواة «... وكأن حياتهم تخلو من أية أحداث عداها. لا تخلو قصة من حدث، وعادة ما يصيبنا السأم حين يتأخر الحدث عن الظهور أو عن الإعراب عن وجوده بشكل لافت. نضيع الصفحات بحثا عن حدث يستحق التدوين فلا نجد سوى الأصوات والصور وبعض الأفكار المكرورة» (١٤).

وفي عالم يهيمن عليه التكرار والسأم ويخلو من المعنى أو من الأحداث/ الحركة التي تستحق التدوين، تبرز الأشياء حادة قوية مؤثرة، ذات قدرة على احتلال جزء مهم من حياة البشر - بل احتلال حياة البشر بكاملها. وتعد

مقولة «إميل دوركهايم» التي تتصدر الرواية «الأفراد هم وحدهم عناصر المجتمع النشطة، وإن أردنا الدقة، يتكون المجتمع أيضا من الأشياء» (١٥) بمنزلة إضاءة مهمة قد تفسر أسباب اهتمام الرواية بالأشياء، كما قد توحي برؤية الرواية.

ويلاحظ أن بروز «الأشياء» في النص يكمن في وصف الأماكن وفي توصيف محتويات هذه الأماكن. فهناك وصف لقصر البارون ومحتوياته، ولمدينة هليوبوليس وشوارعها وأبنيتها، وهناك استرسال واضح في توصيف المنازل من الداخل وما تحويه من أشياء وأثاث. ويبدو أن حياة الأفراد امتداد لحياة الأشياء، وأن تحولات الأثاث مسايرة أو مشابهة لتحولات الذات. ولهذا يمكن القول إن تركيز الرواية على عرض «سيرة الأشياء والأثاث ومحتويات الأمكنة يأتي بديلا عن عرض سيرة الأفراد والشخصيات - وإن أردنا الدقة - يتم عرض سيرة أشياء الأفراد وأثاثهم وأماكن سكناهم (١٦).

لهذا يلاحظ القارئ أن معظم لقطات النص وومضاته الوصفية والسردية و«مشاهدة» تتركز حول توصيف الأشياء. فهناك مشهد يتم فيه عرض مفصل لشرفة المنزل في الطابق الخامس، ثم «شرفة الطابق الرابع حيث تقبع الجدة «شوكت»، ثم محتويات شرفة الطابق الثالث حيث تقيم «العمة آسيا»، وفي شرفة بعيدة «بعد شارعين من البيت تجلس العمة أمينة»...إلخ (١٧). وهناك مشهد تُعرض فيه غرف الطعام وأنواع الأطعمة وحركة الأفراد، ومشهد آخر يصف غرف النوم ومحتوياتها بدقة متناهية حيث نقرأ وصفا مفصلا لفراش شوكت هانم وفراش العمة آسيا (١٨) وفراش العمة أمينة. ومشهد آخر لوصف الملابس وأنواع الأقمشة والألوان المفضلة، وبعده مشهد يوصف فيه المذياع والبيك آب والجرافون والتلفزيون...إلخ وهكذا.

لكن توصيف هذه الأشياء في هذه المشاهد يأتي ليؤكد أن وظائف الأشياء تتغير مثلما تتغير وظائف البشر، ولنتأمل الأسطر القليلة الآتية:

«... أما فراش العمة «أمينة» فقد ظل مصيره مجهولا ولم يثر في خيال «ميكي» سوى ذكرى غائمة عن نمط من الأثاث البسيط الذي يشبه في بدائيته أسرة اليونانيين المقدودة من صخر. ولكن فضلا عن الفراش، كانت غرفة نوم «أمينة» تمتاز عن غيرها بشيء يشبه فكرة ما عن «المعاصرة». كانت «أمينة» تمتلك جهازا لعرض أشرطة الفيديو تضعه في غرفتها، ورثته عنها

ابنتها. ورغم أنه تعطل أكثر من مرة إلا أن حجمه الكبير ووزنه الثقيل جعلا له قيمة تاريخية ارتبطت بقيمة الأصالة، وربما أيضا بفكرة معقدة عن الأخلاق الحميدة التي أصبح يبثها تسجيل الابنة البارة بأمها للأحاديث الدينية التلفزيونية ...إلخ» (١٩). فـ «سيرة» الأشياء والأثاث - كما هي سيرة الأفراد - ليست واحدة، لكن النص يؤكد أن «حياة فراش الجدة شوكت هانم هي امتداد لحياة الجدة» (٢٠).

ويمكن أن نعرض مثالا على هيمنة الأشياء، وعلى كيفية عرضها ووصفها، لنستخلص منه بعد ذلك الأغراض الفنية والفكرية التي يهدف النص إلى تجسيدها، ولنتأمل المقطع الآتي من المشهد الثاني عشر:

« ... الفراش والصوان المصنوعان من الأرو الخالص يختلفان عن أثاث الغرفة من حيث الطراز والقيمة، فالفراش من طراز «آرت ديكو» الذي يميز أثاث بدايات القرن بزخارفه الرقيقة، التي تبرز تموجات الخشب والصوان بأضلافه الأربعة المقوسة للخارج، ومقابضه المصنوعة من الكهرمان، يشكلان معا ما يشبه موجة البحر ذات الانحناءات الخطرة، والهدير الذي يصفو ويروق مع انبساطة الفراش المغطى بملاءة لبنية اللون حلياتها من الركامة البيضاء. تحت الفراش حقيبة سفر من الجلد والكرتون تفتحها فتنتشر رائحة النفتالين في الغرفة. بها أوراق صفراء، وصور قديمة حوافها مهترئة، وبقايا أقمشة مطرزة تهلهلت، ونعي وفاة الابن الأكبر المنشور في الأهرام، وخف صيني من القماش مطرز بالخرز الملون على هيئة تنين تحتفظ به الجدة للمناسبات. الحقيبة والفراش لا ينفصلان عن الجدة ويشكلان معها كتلة متناسقة الخطوط والاستدارات. تنتقل من الفراش إلى المقعد الأسيوطي المجاور لباب الشرفة مرتين يوميا وفقا لموقع الشمس من الشرفة بعد الشروق وعند الغروب، وتنتقل من الفراش إلى الحمام مرتين أيضا، ظهرا وقبل النوم. القط من حقه أن يغفو على الفراش، ينام بين ساقيها أو على الوسادة بجوار رأسها. القط وحده من حقه أن يدس وجهه وشواربه في فتحة قميص نومها وأن يتشمم شعرها الرمادي المنفلت من رباط الرأس الأسود» (٢١).

إذا تأمل القارئ هذا المقطع - المنتقى بصورة عشوائية - فبإمكانه أن يستخلص أمورا عديدة منها:

- هيمنة الوصف/ أو الصور الوصفية.
- غياب الأحداث، وتلاشي الحركة.
- وهاتان السمتان تؤديان إلى تجميد الزمن.
- انزواء الذات الإنسانية مقابل بروز الأشياء والاهتمام بها وبتفاصيلها، بل يمكن القول هنا إن الذات مجرد ظل للأشياء، وفي لحظات بعينها يبدو التماهي بين الذات والأشياء جليا ولاسيما عندما نقرأ في المقطع السابق «الحقيبة والفراش لا ينفصلان عن الجدة ويشكلان معها كتلة متناسقة الخطوط والاستدارات».
- وعلى صعيد التلقي، يمكن القول إن مشاعر القارئ تظل محايدة، فهو لا يستفز ولا يستنفر ولا يكره ولا يحب أو يتعاطف. وربما صاحبه شعور من الضيق بسبب الاسترسال وغياب الحركة والأحداث وعدم إدراكه (للوهلة الأولى/ أو في أثناء القراءة الأولى للنص) غائية المادة السردية ودلالة الصورة.

هذه السمات الفنية تنطوي على دلالات جزئية تهدف مجتمعة ومتضافرة إلى تجسيد العلاقة المعقدة بين الإنسان والعالم. فالذوات الإنسانية ليست سوى أصوات وصور وأشياء وأفكار مكررة وظلال متوارثة، وبعبارة أدق فإن العالم ليس سوى صندوق هائل بلا جدران تتحول فيه الذوات - مثلما تتحول الأشياء داخل الصناديق - إلى أطياف أو ظلال أو قطع مرصوصة. وهذا ما أدركته «ميكي» أو ما قالته لانعكاس وجهها في المرآة في أثناء بحثها الدائب عن السؤال «من أنتِ»؟:

« ... سنتحول إلى قطع مرصوصة في صندوق هائل بلا جدران، لنصبح ظلالا للأشياء التي تناوبنا رعايتها وحفظها، لن يبقى في ذاكرتنا سوى بعض من تلك الحيوات المختزلة في الأشياء، تلك التي نصبح ونمسي على مرأى منها، تتربص بنا وبما تبقى لنا من قدرة على التذكر. سوف لا ترحل برحيلنا - لا بد من البكاء الآن على موتنا المتوقع - وسوف تظل مفتوحة العينين على القادم خلف ظهورنا، خلف أطيافنا المتعاقبة سنشبه أشياءنا التي تشبهنا، ونكرر أنفسنا بتكرار ظلنا فيها ونتعرف على وجوهنا المنكسرة في انعكاساتها، وسنحافظ على التركة طالما حافظنا على حياتنا ...» (٢٢).

هكذا تتجلى أزمة المصير حادة مروعة، وهكذا تبدو الحياة الإنسانية جافة، قاسية، مكررة، مرسومة، فالحاضر لا يبعث إلا على البكاء والحيرة واللامعنى، والمستقبل لا يخبئ سوى الرحيل والموت.

ومع أن عبارات هذا الاقتباس تبدأ بحروف الاستقبال (السين، وسوف) فإن المستقبل يبدو مسدود الأفق. ويبدو لي أن حروف الاستقبال هنا (تتكرر تسع مرات) تحول هذا العرض السردي إلى سرد افتراضي، فهي تؤدي دورا مهما. فالسين وسوف تعبير عن المصير المرسوم سلفا، وهما يوحيان بالحركة المرجأة، أي أن الحركة لم تتحقق، فعبارة «بعد أعوام ستفتح ميكي صندوقا...إلخ» تدل بأن الحدث لم يحدث، ولكنه قد يحدث في المستقبل، وإن حدث فإنه يفقد الكثير من معناه. بعبارة أخرى فإن مقاطع السرد الافتراضي - التي يزخر بها النص - تأتي لتبين أن المستقبل غامض - ومروع - والحاضر خالٍ من الحركة والمعنى - إذ يتحول الفعل المضارع بفعل السين وسوف إلى المُستقبل - والماضي يحتل الذاكرة، وكل هذا يؤدي إلى التكرار والسأم واللامعنى، ويفرض وقوع الذات في أسر الحياة النمطية/ أسر التكرار!

التعالي على التكرار

فالتكرار يوحي بالحركة، ويوهم الذات بالفعل، لكنه فعل يرسخ السائد والمستقر المألوف، فالتكرار أشبه بالمراوحة، والمراوحة حركة في المكان لا تتجاوز الزمن ولا تتخطاه. والتكرار يحكم الكل/ الفرد والجماعة، ولهذا يبدو قيدا لا بد من كسره. لهذا تسعى «ميكي» إلى توليد «الحدث»/ الفعل الحقيقي لا المزيف أي الفعل الذي يمكنها من الإجابة عن السؤال المقلق «من أنتِ؟». ولكن «هل تستطيع أن تدعي محو كلمات مثل «كل مرة» و«دائما» وتصريفات الفعل المضارع الذي يسبقه فعل الكينونة وأفعال الاستمرار، ما زال/ ظل، من اللغة التي هي كلمات وتراكيب تتكرر إلى ما لا نهاية؟ هل هناك مرادف لفعل «كرر»؟ أليس ثمة تكرار في فعل الترادف؟ يقول الاعتقاد الشائع إن الصور والأصوات لا تتكرر بل تتشابه، تتداعى، تتردد، تكرر حضورها ولا تكرر تلقيها، بمنطق أننا لا ننزل نفس النهر مرتين ولا نستقبل نفس الصورة مرتين...» [٢٣].

ويخيل للمرء أن «ميكي» تبحث عن التحرر المطلق أي التحرر من كل معطى سابق، وهذا يعبر عن أزمة حادة، إذ نقرأ في المشهد الأخير من الرواية أن الفكرة التي تلح عليها زمنا في مواجهة المرآة هي فكرة «الصعود» «ذلك الصعود الذي لا يقابله هبوط، الصعود المطلق بلا غاية ولا منتهى، ليس كصعود المسيح المخلص، ولا كصعود «أوزير» إله النيل، ليس كصعود الروح إلى بارئها في الديانات السماوية، ومن قبلها في الديانات الشمسية، بل الصعود الذي لا يعني بالضرورة فعلا إيجابيا - شبيه التمرد على قوانين الجاذبية - ولا يفضي بالضرورة إلى غاية قصوى. مجرد حركة في الفراغ تظنها الماريونيت نتيجة ذبذبة الخيوط وارتعاشها المستمر، ويظنها الفراغ محاولة لاستكشافه والسيطرة عليه، فيضيق تارة ويتسع تارة أخرى وتضطرب علاماته وحدوده» [٢٤]. فميكي تتوق إلى الفراغ اللامتناهي ويخيل إليها أنها تصعد بلا هبوط. ولكن إلام تصعد؟ وهل للصعود معنى بلا فعل مضاد له، أي بلا ثبات أو بلا نزول؟

ونسمع همسها في لحظات محددة «سوف أصعد حتى أبلغ الشمس»، متقمصة «دور فرعون الذي تسلق المسلات والأهرامات وصعد إلى الأبد، واعيا تماما باستحالة بلوغه الشمس» [٢٥]. ولكن إذا كان صعود فرعون «علامة وصل أكيدة بين الأرض والسماء»، فإن «الصعود المطلق» الذي مارسته «ميكي» منذ لحظة غامضة في الطفولة» [٢٦] لا يتغيا شيئا فهي «لا تريد أن تبلغ شيئا محددا في الواقع، لا الشمس ولا غيرها، كل ما تريده هو أن تعيش منطق الصعود من داخله، جزء من ملايين الذرات المتصادمة الدوارة بلا كلل، أن تظل داخل المصعد وخارجه، على قمة البرج وعند قاعدته، ملتصقة بقبة البازيليك حينا، محلقة فوق وجه ميكائيللا حينا آخر...» [٢٧].

ويبدو أن ميكي تمارس منذ الطفولة صعودين «الصعود المطلق الدائم» والصعود اليومي الموازي ذي الحركات الآلية المتكررة، التي لا تكتسب مغزى مباشرا إلا حين تهدأ أو تتوقف تماما عن الحدوث. فهي حركات نمطية/ مكررة أو حركات «دائمة منتظمة ضرورية، تشبه القدر» [٢٨]. لكنها وعت منذ زمن أنها «لم تعد بحاجة إلى كل تلك الحركات الواصلة الفاصلة بين نقطتين في المكان، وبدت لها غير ذات جدوى، وكأنها تتكرر لا لشيء إلا لغرض التكرار نمطا للحياة» [٢٩]. وتراها قد أدركت أن

الصعود المطلق مستحيل ... « ... قالت لصورتها أمام المرآة، إن صعود الماريونيت، المتحرر من محددات الفراغ ومن القياسات الزمنية الجامدة، هو الصعود الوحيد الممكن، فلم تجب الصورة واحتارت المرآة في ما هي فاعلة... من أنتِ؟ سؤال لا تجيب عنه الدمية. سؤال واحد قاطع يلزمه صعود أبدي هو ذاته اختراق لحدود المرآة، صعود لمصدر الصوت الأول، لظل الزمن في الأشياء أو ظل الأشياء في الزمن، لمجمل الحركات الساذجة المتكررة التي تملأ بها فراغ حياتها. جالت الفكرة بخاطر ميكي وهي جالسة على بلاط الحمام الرطب وقد أشرفت مراكب الشمس على الاختفاء وراء الأفق، وبدا لها أن الصعود المطلق مستحيل، فلا بد أن ثمة غاية تخيم بظلها على الوجود، لا بد أن بلوغ الغاية يعني الإجابة عن السؤال» [٣٠].

الكتابة / البنية / ظل بلا أصل

ذكرت آنفا أن العالم الروائي في رواية «هليوبوليس» عالم يلفه الغموض والحيرة والشك والبحث عن المطلق، عالم تتحول فيه الذات إلى ظل للأشياء أو ظل مختزل في الأشياء. ولهذا يخلو من البطولة أو الأبطال، حتى على الصعيد الفني. فالشخصيات مجرد أسماء أو أصوات أو حالات، أو هي رمز للإحباط والخيبة والتفتت التدريجي الذي يحولها إلى ظلال أو أصداء.

وكل ما تقدم محاولة لقراءة النص، قراءة تطمح إلى اكتشاف «نظامه» الخاص، وهو طموح يفرض استخلاص رؤيته الكلية للإنسان والعالم، كما يفرض الخضوع الجزئي لمنطقه الفني الخاص، ومراعاة منطوقه، والاهتمام بالظلال التي تولدها الكتابة، وهي ظلال ترتسم - كما تقدم - في المسافة الفاصلة بين التشكيل اللغوي والمفاصل البنائية وما تولده من معانٍ ودلالات كامنة وراء التراكيب اللغوية، وفي ثنايا الرموز وتلك المفاصل.

لكن المرء لا بد من أن يعترف بأن منطوق النص والدلالات الجزئية الكامنة في ثناياه تتصف بالغموض، كما أن منطقه الفني الخاص يتصف بالجدة. ولهذا وذاك تتعدد القراءات وتتنوع المداخل، لكن هذا التعدد والتنوع لا يمنع المرء من تأكيد حقائق مهمة وهي:

أن رواية «هليوبوليس» كتابة من طراز جديد، إذ تتمرد على البنى السردية التقليدية والحديثة. ولهذا تبدو صادمة للقارئ الذي يتغيا المتعة والتشويق والإثارة. فهي كتابة تهدف إلى دفع القارئ إلى التأمل وإثارة الأسئلة بدلا من إثارة العواطف، وهي لا تتوجه إلى القارئ العادي بل إلى قارئ نموذجي يعي التحولات، التي طرأت على نظرية الرواية والأدب عامة، ويهتم - تبعا لذلك - بدلالات التشكيل والفلسفة الخاصة التي تستند إليها البنية السردية. واللافت أن رواية «هليوبوليس» تدون اعتراضها على التقاليد الجمالية الروائية المألوفة التي تعتمد مقولات التتابع والترابط والوحدة والنمو العضوي وإثارة العواطف، إذ نقرأ في بداية المشهد الثاني من الرواية:

« ... ترفع يدا أفقية على إصبع رأسية بمعنى «نقطة نظام»:

بدايات الحكي التقليدية لا تصلح لإثارة الدهشة، والبدايات السنتمنتالية لم تعد تثير التعاطف، فإذا كانت كل البدايات ممكنة ومتعذرة في الوقت نفسه على إنتاج المتعة المفترضة، فإن القفز بين الأحداث من دون قيد يبدو ملائما بل ومرادفا لحركة «ميكي» كماريونيت الكلام. ثمة جديد دائما في القصة التي تكتبها وهي تحكيها للمرآة أو تحكيها المرآة بنية كتابتها (اقتصادية، مريحة للأعصاب، محكمة الصنع، يمكن تخزينها في كل الأجواء. صفحات خاصة للأطفال ولسيدات المنازل، وصفات للطهو، مغامرات عاطفية شائقة. اقتنيها الآن وزيني بها مكتبتك!) قالت «ميكي» لنفسها: «لا يليق الحكي أن يكون هكذا» [٣١].

* * *

ويبقى أن نص «هليوبوليس» نص جديد بمادته وموضوعه وأسلوبه وهدفه. وهو نص يتغيا أن يسهم في خلخلة الوعي الجمالي السائد، وتأسيس وعي جمالي جديد ينطوي على مفهوم خاص للكتابة الروائية، يرى أن الكتابة التي تستحق هذه التسمية هي الكتابة التي تثير الدهشة - لا المتعة، والتساؤلات - لا العواطف، والتأمل - لا الانفعال، والصدمة - لا الاجترار. ولن يتحقق لها كل هذا إلا إذا تمردت بصورة دائمة على المألوف والراهن والنمطي، وتحولت بمجملها إلى ظل طليق بلا أصل.

7

بنية السرد/ النمو الاستعاري

أولا: العالم الروائي.. توصيف واستنتاج

تتـــألـف رواية «وردة للوقت المغــربي» للأديب أحمد المديني من اثنتين وتسعين صفحة من المقطع المتوسط، وهو ما يعكس صفة التركيز والتكثيف. والرواية غير مقسمة إلى أي فصول أو مشاهد أو أجـزاء، إذ تبـدو ضـد التـحـديد بأنواعـه، وحـتى العناوين الفـرعيـة - القليلة المتناثرة داخل المتن - تبدو غير ذات معنى، إذ يمكن تبديلها أو حذفها من دون أن يترك هذا أي أثر أو تأثير. وأحسب أن نفور الرواية المتعمد من التقسيمات والتحديدات المألوفـــة يومئ بموقف مـــضـــاد لأي منطق. فالتقسيمات عادة ما تستند إلى أسس ما أو أصول فنية، لكن الرواية تقف - كما سيتضح - ضد أي منطق جمالي أو غير جمالي، إذ ترى أن التعسف واللامنطق سيد العالم. وإذا كان الأمر على هذا النحو فكيف يمكن التعبير عن العالم من خلال أقسام أو فواصل يمكن أن تعني أو تكون دالة؟!

« ... نص صـــادم ومـــتـعب للقارئ، ربما لأنه نص يستند إلى مفاهيم جديدة للرواية والأدب عـــامـــة، وربما لأنه يهدف إلى إرساء وعي جمالي جديد محوره ذائقة جديدة ومرتكزه قيم تتخطى اللحظة وتؤسس لزمن جديد»

المؤلف

ويلاحظ المرء أن «وردة للوقت المغربي» ترفض - بعنف - التقاليد السردية أو الروائية المألوفة، وتتمرد على الفلسفة الجمالية للرواية «الحديثة» التي تهتم بزمن الأحداث والشخصيات والمكان والنمو العضوي والترابط والتتابع...إلخ. بل يمكن القول إن الرواية ترفض اللغة المألوفة (والخاصة)، ربما لأنها لغة محددة ولا تنفث سوى الأوهام والأسوار والقيود، وكلماتها مذعورة خائفة «تكتب وتنطق خائفة في زماننا» وتراكيبها مكرورة محنطة.

ويبدو أن «وردة للوقت المغربي» تطمح إلى تأسيس مفهوم جديد للكتابة، فالكتابة (المألوفة) «تقدم الحياة ملهاة ملفقة»، أما الكتابة «الجديدة» المنشودة فهي ليست للعبرة أو لنقل التجربة أو مراعاة الذوق العام أو اتباع الأصول والتقاليد المرسومة، وليست فعلا يدفع إلى التأمل أو التعبئة. وإنما هي الكتابة بحد ذاتها، فهي غاية لا وسيلة، أو هي فعل عصيان ورفض وتمرد، وهي بحد ذاتها تمزق الأوهام وتنكأ الجراح، وهي مكاشفة جارحة أو انفجار للينابيع في صحراء «الكذب» و«الحقائق الخزفية» ذات البريق اللامع المزيف. وهذه الكتابة الجديدة تصاغ بكلمات جديدة «تذبح نفسها قبل أن تسيل على الورق».

هذا الرفض العنيف للتقاليد السردية والفلسفات الجمالية وللمفاهيم الروائية المألوفة واللغة والكتابة يشي بأن «وردة للوقت المغربي» كتابة جديدة، أو تجربة جديدة معنى ومبنى، والأدق معنى من خلال المبنى. وتبدو - في الظاهر - غامضة ومفككة وربما صادمة. ويمكن القول إن النص برمته مجموعة من «المقاطع» النثرية المشتتة والصور السردية والوصفية المبعثرة واللقطات المتناثرة والومضات و«الوحدات» و«الرموز» والمفارقات واللازمات التي ترفض كل سببية وتتمرد على جماليات التجاور والتوازي. ولهذا يشعر القارئ بانتفاء مبدأ التوقع، كما يرافقه إحساس بانعدام التقدم أو التوجه نحو غاية محددة. ربما بسبب اختزال الأزمنة والأمكنة، وتلاشي الأحداث و«اختفاء» الشخصيات وتحولها إلى ضمائر مستترة أو ظاهرة وفي كثير من الأحيان إلى كتل صماء أو مجرد أصوات أو أصداء.

ولا بد من التأكيد هنا أن كل هذا متعمد ومقصود، ولهذا فإن هذا التوصيف لا ينطوي على حكم قيمة - بمعنى أنه ليس عيبا أو تهمة - بل هو توصيف يسهم في استخلاص مكونات النص وما ينطوي عليه من قيم جمالية جديدة كامنة في ثناياه وما بين سطوره أو وراء تشكيلاته اللغوية والفنية.

فالغموض والتفكك والتبعثر والتعسف وتلاشي الأحداث/ الأفعال وذوبان الشخصيات وانزواء المنطق والسببية هي القيم التي تشي برؤية النص الشاملة للعالم. بعبارة أخرى إن غموض النص تعبير عن غموض العالم، والبنيان المفكك المشظي - إن صح التعبير- يعادل تفكك العالم وتشظيه، و«اختفاء» الشخصيات دلالة على تغييب الذات الإنسانية وتهميشها بسبب القمع التاريخي/ والقهر المزمن والأوهام المتعددة المصادر الفكرية والأيديولوجية التي تشكل سدا منيعا وسلاحا فتاكا ينخر العقول والنفوس ويثبط الهمم. وبديهي أن ذوبان الشخصيات يؤدي إلى تلاشي الأحداث وغياب الأفعال وردود الأفعال (إذ هنا - في النص - ليس لكل فعل رد فعل مساوٍ له بالمقدار ومعاكس له في الاتجاه) واختزال الأزمنة وتشابه الأمكنة واضمحلالها.

وكل هذا يمكن المرء من القول إن النص ببنائه المفكك أو بنيته السردية المهشمة يتغيا بذر الشك في كل شيء وعدم التسليم بالبديهيات أو المسلمات، وتأكيد اضطراب «الحقائق» وتمزق الثوابت. فلم يعد للحياة غاية أو للإنسان «رسالة» أو «وظيفة». فالذات الإنسانية تحولت إلى صوت أو مجرد صدى، إنها تحيا لكنها لا تصدر - أو لا يصدر عنها بسبب خنوعها وخضوعها ومخاوفها - سوى حشرجات مكتومة أو أنفاس متقطعة، لهذا يبدو الناس بلا أسماء وبلا أبعاد، فهم متشابهون في كل زمان ومكان، ودرجة اختلافهم - إن وجدت - تكمن في درجة انحنائهم وخضوعهم وخنوعهم وصمتهم أمام أفعال السلطة وممثليها. فالحقيقة المهيمنة على العالم - إن كان ثمة حقيقة - هي «طوفان التفسخ والتشرذم وتفتت الذات الإنسانية الواحدة، وديمومة التمزق والقهر والقمع والانسحاق والانهيار والتزييف. لذا يبدو العالم الروائي ومعه العالم المعيش غامضا وعصيا على الفهم، كما تبدو أزمة الإنسان أو أزمة المصير الإنساني حادة إلى درجة الفجيعة.

ثانيا: أين الرواية؟

إن اضمحلال العناصر الروائية وتفاعلات هذه العناصر من مثل تلاشي الأحداث وذوبان الشخصيات واختزال الأزمنة والأمكنة يمكن أن يثير كثيرا من الأسئلة والتساؤلات التي يقف في مقدمتها السؤال: أين الرواية؟

ويمكن أن يأتي الجـواب من خـارج النص - أولا- بـالقـول إن مـفـهـوم الرواية - والأدب عـامـة - قـد تغيـر، ويشـمل المفـهـوم هنـا: مـاهيـة الرواية وطبيعة تفـاعلاتها الذاتية ووظيـفتها أي أثرهـا أو عـلاقتها بالمتلقي، وكيفية التعبير عن الواقع أي تفاعلاتها الموضوعية. فلم تعد الرواية وسيلة للتسلية أو المتعة أو التشويق، بل أصبحت ببنائها وتشكيلاتها شاهدة على العصر، أو لوحة تعكس سمة العصر أو المرحلة، أو شريحة فنية تثير الأسئلة باستمرار، كما صـارت وظيفتها دفع المتلقين إلى التأمل والتفكر ومحاولة استخلاص الأسئلة المتجددة والمتتابعة.

ويمكن أن يأتي الجـواب - ثانيـا - مـعـتـمـدا على النص ومنطقـه الفني ومنطوقه. وهنا يمكن القول إن صور «وردة للوقت المغربي»، ولقطاتها وومضـاتها تجسد مناخا قاتما كئيبا يخيم عليه الرعب والحيرة ونزيف الدم ورصد الأنفاس والخضـوع والموات والقهـر وسحق الإنسـان. وهو مناخ روائي يجسـد العـلاقات الغـامضـة المعـقدة بين الواحد والمتعـدد، والحـاكم والمحكوم، والسلطة والناس، والكتابة والحقيقـة، والأصوات والأصداء، والقهـر التاريخي واستلاب إنسـانيـة الإنسان، أو هو يجسد - بعبارة مختصرة - رثاء الإنسان وهجاء العالم.

وقـد يشـعـر القـارئ بأن «وردة للوقت المغـربـي» رواية لا تعـالج مـوضـوعـا محددا أو موضوعا متبلورا أو متكاملا، لكن القارئ المنصف لا يستطيع أن ينكر أن «وردة للوقت المغـربي» رواية لهـا «قـضـيـة»، بل قـضـيـة جـادة ورصـينة وملحة، إذ يمثل النص بمبناه ودلالاته الظاهـرة والخفيـة صرخة احتجاج على وضع الإنسان المتردي.

وتقتضي الموضوعية أن يشير المرء إلى أن النص «وردة للوقت المغربي» يعي أهمية السؤال: أين الرواية؟ ويحاول في مواضع متفرقة ومن خلال عبارات السـارد المتناثرة أن يطرح كـثيـرا من التسـاؤلات المتوقـعة التـي يمكن أن تدور حول النص، ويبدي رأيه في الكتابات السـردية والقصصيـة الرائجة، مسـوغا منهـجه الفني في كتـابة هذا النص الجديد ومـدركا الخـلافات التـي يولدها و«التهم» التي يمكن أن توجه إليه.

فكثيـرا ما يتساءل السارد «مـا بال هذه الرواية لا تأتي» [1]، و«متى تأتي الرواية». وتبدو نبرته حادة - وربما صادمة - إذ يقـرر مخاطبا الجمـاعة/ جمـاعة القراء «الخلاف بيننا حاد ولن ينتهي بطبع هذا الكتاب أو غيره، إذ

المسألة لا تحد بنشر كلمات، أنا أعلم جيدا أنني لا أحفر حواجز، لا أقيمها، الآن في وجوهكم. كما أعلم أني لا أثير الصواعق، أوف، الخلاف ليس الكتابة وحدها ولا زاوية النظرة، ولا كل الحذلقات الفهمية، ولا «الجماهير» نفسها التي تستعمل كأجود صابون وأجود شفرة حلاقة. أنا أريد واحدا، واحدا فقط. يخرج إلي ويجابهني ولا ينطق باسم «الشعب» لا يعهر هذا الاسم، وله «الحرية» إن استطاع إليها سبيلا، أو إن استطاع أن يجن بالاستشهاد» [٢].

فالعلاقة بين السارد/ والجماعة علاقة توتر وتنافر، وهي تثير مجموعة من الأسئلة: ما قضية السارد؟ وما ملامحه؟ هل هو رمز؟ أو فكرة؟ أو شخص باحث عن الانسجام والتناغم مع الجماعة؟ أم أنه ذات منقسمة إلى ذوات عديدة؟ وهل الجماعة هم الناس أم أنها «السفاكون والضحايا»! [٣].

لا يستطيع المرء أن يقدم إجابة شافية بسبب تغير «الأنا» وتعدد «الضمائر» كما سيتضح. لكن السارد يخاطب - في موضع آخر - جماعة القراء، قراء النص «وردة للوقت المغربي»، ولا سيما أولئك الذين يبدأون بالقراءة ويستمرون بها آملين العثور على «رواية» مألوفة تقدم شخصيات متبلورة وتهتم بالتفاصيل وتصوير الواقع! وهو يؤكد لهؤلاء أنهم لن يجدوا مبتغاهم أو روايتهم «المنتظرة»، ربما لأن مثل هذه الروايات لا تنفث سوى مزيد من الأوهام والتخدير:

«أنا أعلم أنكم تنتظرون الرواية، أية رواية؟ آه، تلك الأحداث الملفقة ووراءها الأنفاس متعاقبة، وتلك الشخوص بأفكارها وهمومها المغموسة رغما عن الحياة، آه، العبر، الحكم، الشقاء، السعادة، أية رواية، الذات الإنسانية المنتفخة في سطور، وطوفان من التفاصيل والرتوش بزعم الواقعية، أية واقعية؟ أي واقع، أي موت، أية حياة، كيف نضع اليد على ما لا يوصف، على النبوءة البكر والصحو المطلق ثم ذلك الحب الرهيب يشحب على الدوام، لكن كيف يبدأ، كيف ينتهي هذا العالم الجريح ويرقد على آخر هاجس قبل اختلاج الأرض بالطوفان؟... ثم كيف؟ ستظل الرواية منتظرة. أو لعلني أنا الراوي والرواية» [٤].

ثالثا: الميتاقص / Metafiction

ويمكن أن تعد تدخلات السارد المتناثرة وحديثه المباشر عن المشكلات التي واجهته في أثناء السرد وقبله جزءا من السعي نحو التجديد، إذ تندرج مثل هذه التدخلات في إطار تقنية «الميتاقص» أو الـ Metafiction، ويرى «محمد عصفور» أن الـ «Metafiction» نوع أدبي (٥)، بينما يرى «أحمد خريس» أن روايات «الميتاقص» تشكل لونا من ألوان الرواية الجديدة (٦).

وتستخدم هذه التقنية في رواية «وردة للوقت المغربي» في مواضع عديدة متناثرة، ويمكن أن نجد مثالا عليها في قول السارد:

«أريد أن أحكي وأن لا أحكي، أن أكـتب وأن لا أكـتب، ثم أبحث عن نفسي بين ما لا يحكى والمسافة التي لم تكتب، هي ليست بياضا كما أن البشر المندفع في شوارع العالم ليس زبدا أو بخارا. وحين تستبد بي الحكاية وأحس بها تتنمل في أعضائي أبدأ المنولوج الخارجي بصوت مهموس حينا والمنولوج الداخلي بصوت صاخب حينا آخر، فلا أعبأ، حينئذ، بالإشارات الموجهة، إلي أو تهم الحمق التي تبدأ في التناسل فوق ثيابي. يكون هدفي أن أتخلص، وبأقصى سرعة، من هذا الشيء المدعو حكاية وخبرا وشوقا وعاطفة ومأساة وصرعا وكافة ضروب الكبت والانهيارات العصبية والوجدانية التي يكتب عنها الإخوان العرب من المحيط إلى الخليج...» (٧).

وتتضافر تدخلاته الأخرى - مع تقنية الميتاقص - ومخاطبة القراء مباشرة للتأكيد أن ما يقرأ ليس سوى عمل مكتوب لا يهدف إلى اندماج القراء أو التعبير عن الوقائع، و«الأحداث الملفقة»، فهي كتابة جديدة تهدف إلى تحطيم مبدأ «الإيهام بالواقعية»، وإرساء مبدأ آخر من «جماليات التلقي» يتمثل في جعل القارئ يقظا على الدوام ومتأملا ومتسائلا وربما مصدوما. فالسارد لا يسعى إلى تحقيق البراعة أو إظهار المهارة أو أي هدف ذاتي آخر، بل يطمح إلى تحقيق أكبر قدر من تماهي التجربة المعيشة وتجربة الكتابة، وهو هدف يفرض - على ما يبدو - اختزال زمن الأحداث وما يمليه من ترابط، والاكتفاء بالزمن الذهني أو زمن الكتابة وزمن القراءة. وحول هذه المعاني يمكن أن نقرأ ما يوضح رأيه ومفهومه الجديد للسرد:

«أنا لا يهمني بتاتا أن أسرد عليكم ما حدث ويحدث، وليس في نيتي أن أطوقكم بحبال التشويق والتسويف، حتى تعترفوا لي بمهارة ما، المهارات احترقت، وابتذلت، ويمكنكم أن تجدوا بغيتكم عند بعض المتمرنين المحدثين الذين يكتبون بقلم كاميرائي، ويجدون متعة خاصة في سرد الوقائع وتلفيق الأحداث بطريقة ميكانيكية، ليظهروا «واقعيين» جدا، وليخفوا عجزهم عن امتلاك أي كلمة حقيقية. عندي اختزال لذاكرة الزمن والتزامن، ولكل القهر الذي مضى ويمضي وسيأتي، وإن لنا أن نعيش في اشتعال خلق المواسم المقبلة...» (٨).

ومهما يكن من أمر فإن هذه التدخلات المتنوعة وما تنطوي عليه من دلالات جزئية يمكن أن تشي بالنهج الفني الجديد لهذا النص ومسوغاته. ولا بد من التأكيد أن صوت السارد مجرد صوت واحد من أصوات عديدة متشابكة ومتداخلة ومتعارضة - سأعرض لها بعد قليل -. لكن صوت السارد - وإن بدا «منفصلا» عن الجماعة التي ينتمي إليها - فإن هذا الانفصال انفصال مؤقت وربما يهدف إلى الوصول إلى أصوات متعددة ومتنوعة ولكنها متناغمة بالتحليل الأخير، ولهذا تراه يخاطبهم بقوله: «لا... لا أهرب منكم أو مما تعيشون، فأنا أتنفسكم، أرشح بسنوات العمر الضائع بينكم، ثم أجدل لي سنوات جديدة، وإن غاصت في المرارة والقنوط...» (٩).

ويمكن الوقوف عند أبرز الأصوات أو أصدائها - إذ بعضها ظاهر وآخر خفي- من مثل صوت الحاكم، صوت الناس، صوت السارد...إلخ، والأصوات بمجملها تأتي تجسيدا لصوت الزمن الذي يلفها جميعا، وهو زمن خاص فاقد لماهيته وأهم خصائصه / التتابع.

رابعا: الأصوات / والأصداء

تعد «وردة للوقت المغربي» - في مستوى ما - نصا هجائيا للزمن الراهن/ أو للوقت المغربي. وبهذا المعنى فإن «صوت الزمن في الرواية» هو الصوت الأقوى والأبرز والأقسى، بسبب ما يجري فيه وما يتم داخله، أي بسبب محتواه، فمحتوى الزمن قاس وحاد وبشع ومؤلم، وهو الذي يجرد الشخصيات من ملامحها وأبعادها وأسمائها، ويحولها إلى مجرد

أصـوات أو أصـداء. بل يمكن القـول إن الأصـوات الأخـرى المتـعـددة والظاهرة والخفية والمكتومة تنسل من صوت هذا الزمن الخاص المهيمن. وهذه الرؤية للزمن الراهن/ المغربي/ والعربي عامة قد تلقي بأضواء مهمة على أسباب تلاشي الأحداث وذوبان الشخصيات واختزال الأزمنة والأمكنة. فكان النص يجسد - من خلال مبناه - محتوى الزمن الراهن وما يجري فيه!

أ- صوت الزمن

في زمن يهتز فيه الوجود واليقين وترتعد الذات من أعضائها، وتعلو المنابر الجثث المحنطة، وترصد الأنفاس ونبضات القلوب، في مثل هذا الزمن ينتشر الذعر والرعب والاستكانة والإذعان، ويغيب الفعل، ويتلاشى التفاعل، وينعدم النمو، فتتحول الشخصيات إلى مجرد أصوات أو أصداء أو أدوات، ويتحول المكان إلى سجن كبير أو إلى زنزانة (بلا جدران)، وتتحول منظومات القيم الدينية والإنسانية إلى طقوس وأوهام وقيود، ويتحول الوجود إلى عبث، ويسيطر الارتباك والفوضى والعقم واللامنطق ونزيف الدم، فالجموع «بدلت شريعة القبلة والعناق بالطعن والقصف وشرب الأنخاب، مثلا، في جماجم الأولياء الصالحين أو القتلة السفلة من حملة الأولوية (كذا) النافحة في الأبواب المهرجة في الأسواق» [١٠]. وتصفر «ريح البلاهة في أدمغة الجميع، وأبواب المكاتب أو العمارات مع شعاب الجبال ومضائق تنفس الشعوب تصطف ولا يحدث شيء عدا أن النسور تجيء ميقات كل مجزرة لتقتات من جثث قتلانا» [١١].

ويبدو انعدام الأفعال وردود الأفعال طبيعيا، لأن أجهزة القمع ترصد كل نأمة أو حركة، «ولأن أقراص الركود ومعلبات السأم واللغط اليومي المعتاد والحريات المقننة والشهيق والزفير المحسوبين وأجهزةٌ الرصد والالتقاط لدرجة النبض وإيقاع الذاكرة وسهو الحلم ثابتةٌ، مطمئنةٌ، يقينيةٌ، راصدة ومرصودة، نبض العالم وارتجاج أي هضبة فيه مقيس هنا في شريط دقيق» [١٢]. ولهذا يتدرع السارد «بما لايزال ينتفض من أرواح القتلى الذين أضاعوا العمر من أجل الحكام وكانوا يحسبون أنهم قاتلوا من أجل الأوطان» [١٣]. وفي هذا الزمن تسقط كل

الأسماء إذ نرى جنود «اليوم» «أداروا الظهر للوطن وسددوا بنادقهم صوب البرق إذ يخطف البصر، يمرق البرق برقا ويتوجه مضيئا الطريق. أمامي وأنا أصرخ:

تعال إليَّ أنادمك فقد سقطت كل الأسماء» [١٤].

ومع سقوط الأسماء تتلاشى الملامح والقسمات وتغيب الحركة حركة الجسد وحركة الذاكرة، وتصبح كلمة «الحرية» مثارا للضحك والسخرية، ويصير لزمن الاستقلال معنى آخر:

«هم كانوا، الذين لا يحتاجون إلى تحديد أو تسمية، قد بلعوا الأرض والبشر والوقت نفسه، لو يستطيع أحد أن يقدم له جوابا شافيا لسؤاله عن معنى الاستقلال، تلك الذكرى البعيدة - القريبة، لكن الكامنة في روحه. ودفعة واحدة كان قد حسم حيرته غير المجدية، وقال: «الاستقلال لهم، والمغرب لهم، أجل لا لغيرهم!» [١٥].

وإذا كانت «الحرية» تثير السخرية فإن «الخبز» يحتل المخيلة ويثير الأسى والدموع: «... وقد اشتعل خيالي بقطع الخبز، فجاءتني العمارات والهضاب والكراسي والسيارات والهراوات والشرطة والدرك الوطني وآلات الفليبر والكيس الذي لفوني فيه في الأول خبزا في خبز في خبز خبز خبز خبز خبز حتى البحر الذي أغلقت عليه عيني وكان آخر ما رأيت...إلخ» [١٦].

ومع افتقاد «الحرية» و«الخبز» ما الذي يبقى من الزمن/؟ أو ما الذي يمكن أن يوصف به هذا الزمن المعيش؟ وهل يمكن تحديد الأشياء من جهة الزمن؟ وهل للأيام مشيئة بعد أن استكان الخلق وأصبحت الحركة مساوية للسكون والفعل هو الصمت والجمود:

«كان الزمن قد تراجع كثيرا في هذه الأرض، كما أخذت صفاتها تمحي ولم يعد وقتها معلوما، ومادام البشر هنا قد استكانوا «وجعلت قرة عينهم في الصلاة». فأسكتوا شكوكهم وكتموا أنفاسهم، وواروا عيونهم إلى الخلف، ولم يعد يعني أحدا إن كان هذا الذي يتململ أمامه هو حركة أو سكون أو مسخ أو لا هذا ولا ذاك، ثم إن هذا الخلق بات يسعى ليتطابق مع الأشياء الجامدة...» [١٧].

وكثيرا ما يوصف الزمن بـ «الحقير» [١٨] و«الكسيح» [١٩]، ربما لأنه لا يولد سوى العجز والرعب والخضوع، فالأجساد - فيه - تولد من «رحم الأوهام المضطهدة» [٢٠]، أو من «رحم العظام والأوصال والشرايين المهترئة» [٢١]،

والأحلام تتكسر والأسماء تبحث عن دمها «الذي فاض فلا امتصه المطر ولا احتواه النهر ولا ابتلعه النهيق، الثغاء، النباح، تسمع حشرجة، يكتم نفسي، صوت يهبط صوت يعلو صو...» (٢٢).

وفي زمن يفتت - أو يتفتت فيه - الإنسان وتتشظى الحقائق، هل ثمة علاقة بين الكتابة والحقيقة؟ فعمّ تعبر الكتابة؟ عن أية حقيقة؟! وفي معرض الإجابة عن هذا السؤال المهم يمكن القول إن «وردة للوقت المغربي» تسعى إلى التعبير عن حقيقة هذا الزمن المعيش وحقائقه المتمثلة في التداخل والغموض والتبعثر والاختزال والتعسف واللامنطق، وهذه مجتمعة تعبر عن حقيقة أزمة الإنسان أو أزمة المصير الإنساني الحادة. ويبدو أنها الحقيقة الوحيدة أمام الكتابة الجادة:

«الحقيقة المطلقة التي يمكن القبض عليها، والمطلقة لأنها الوحيدة المتبقية بعد أن تم وضع قوانين وإرساء مصانع لصنع وتكرير الحقائق وفق المرغوب وحسب قانون العرض والطلب؛ الحقيقة المتبقية هي طوفان النفس، هم لا يذكرون السنة أو في أي تقويم بدأ هذا، لكنهم واثقون من أن تداخل الأزمنة واختلاط الوجوه وتلاشي الأسماء كان قرين سيادة هذه الحقيقة...» (٢٣).

ب - صوت المكان

والحديث عن صوت الزمن ومحتواه يدفع إلى الحديث عن صوت توأمه المكان. وعلى الرغم من ذكر «المغرب» و«الدار البيضاء» وأسماء أماكن مغربية أخرى، فإن المكان في «وردة للوقت المغربي» يظل - قرين الزمن - عاما وفضفاضا أو مجرد إطار غامض. ففي كثير من صور النص ولقطاته المتعددة المتنوعة لا نعرف - كقراء - في أي لحظة نحن، وفي أي مكان. ويأتي اختزال الأمكنة منسجما مع اختزال الأزمنة وتلاشي الحركة والفعل وغياب التفاعل.

فالقارئ يشعر بأن الأمكنة باهتة أو متشابهة - كما هو شأن الأزمنة - لأن ما يجري في المكان يؤكد «حقيقة» الزمان ومحتواه. وتتم الإشارة إلى الأمكنة في النص بعبارات عامة فضفاضة هي أقرب إلى التجريد منها إلى التحديد. فنحن في مدينة من المدن، وما يجري فيها قد يجري في أي مدينة أخرى، لأن المدن - مثل سكانها - متشابهة!

«في إحـدى هذه المدن التي تتشـابه، في هـذا الوطن الذي يتشـابه، وبين سكان كثيرا ما يتشابهون، وإن اختلفوا في السحنات ونسب التكرش ودرجة الانحناء أمام الشرطة.

في إحدى هذه المدن التي لم يعد يحدها طول ولا عرض، ولا القرب أو البعد، لا شكل لها ولها كل الأشكال، ولذلك لم يعد أحد يأبه فيها لأحد أو شيء سوى للحظة معلومة من دورة الليل والنهار...» [٢٤].

وإذا ما حاولنا الدخول إلى هذه المدينة للتعرف على ملامحها وبشرها وعلاقاتها فإننا نجد أنها تقدم بأسلوب جديد في الوصف يتكون من عبارات مختزلة تفصل بينها خطوط مائلة وأفقية بدلا من أدوات الربط اللغوية المألوفة - تعبيرا عن التفكك المسيطر - ويلاحظ أن العلاقات السائدة توصف بعبارات توحي بالقهر والعبودية واللامعقول وحضور الموت:

«المدينة أشكال هندسية، علب متداخلة، محطات وقود/ محطات القطار/ مراكز البريد - نار - الشوارع/ المتاريس/ الأسوار - حفر - الخادمات/ العاهرات القاصرات/ عمال بلدية الأزبال/ التلاميذ/ الدراري - صراخ حتى الأحشاء - عسكر - الساعة الخامسة - السادسة - الساعات الموالية لنشرة الأخبار - طق، طق طق طق طق / وجوه شاحبة/ ملامح مربدة/ لا بأس في السواعد/ لا/ لا/ لا/ ثم آهٍ - حلق السادة من عل/ هرب السادة إلى عل/ خرج العبيد من خوفهم/ نبتت للمجزرة أعضاء فيلية وديناصورية وراحت تركض في الشوارع وتترنح في الساحات ومن مكان وزمن ما جاءوا وسوف يجيئون تباعا حاملين رؤوسهم على أكفهم، متداعين لحضرة الموت والشجر المحترق - تلك هي القصيدة» [٢٥].

لكن القارئ يلمح في مواضع أخرى وضعا يجسد خصوصية المكان/ المدينة، لكنها خصوصية لا تعكس سوى العبث والقهر والارتباك وتحجر العواطف وتشيؤ الإنسان والسخرية المرة. ففي المدينة «متاجر فتحت لبيع الألقاب بأسعار عالية بدءا ثم، سريعا، بأرخص الأثمان، ثم زاحمتها متاجر أكثر رونقا وأبهى تزيينا واختصت هاته في تبديل الأعضاء، خارجها وداخلها، فأنت تستطيع أن تستبدل ذراعك كما تستبدل لسانا بلسان أو صوتا بصوت، وفتحت عيادات لا عهد للناس بها وضعت عند مدخلها لوحات كتب عليها: اختصاصيون في الاستبدال من خردوات وألسنة

وصحون وعواطف وهلم جرا، وقد ازدهرت هذه التجارة ازدهارا عظيما حتى إن الدولة عهدئذ عمدت إلى تأميمها، هي التي كانت دائما تعتبر التأميم ضربا من المروق والإلحاد» (٢٦).

ومن رحم صوتي الزمان والمكان يخرج الحاكم، الذي لا نراه ولكننا نسمع صوته.

جـ - صوت الحاكم

من يصغي لصوتي «الزمان والمكان» السابقين يمكن أن يدرك صورة الحاكم ويعرف أفعاله وممارسات أتباعه. والملاحظ أننا لا نراه طوال الرواية ولا نعرف شكله أو ملامحه، فنحن نسمع عنه قبل أن نسمعه، ربما لتشابه الحكام مثلما تتشابه المدن والأوطان! وربما لأن تحركاته قليلة، وإذا ما تمت فإنها تحاط بهالة من الطقوس الأسطورية، فهو إذ يخرج من الدارة الكبرى «فإنك لا ترى الطير يطير ولا البشر يسير» (٢٧).

وحتى لو لمحه المرء فإنه لا يجرؤ على التطلع إليه إذ إن «لنظراته بريقا ما إن تلتقي بنظرات أخرى حتى يغشى على صاحبها ولا يعرف بعد ذلك أي مصير يلقى» (٢٨). وعندما يعلن أن ميقات خروجه وشيك «... ينهمك الجميع في الكنس والتشذيب وجز أصواف الأغنام وسقي الأغراس وبذر البذار وتبييض الأسوار، وتنهق الحمير، ويختلط الثغاء بالنباح، الصهيل بالركض، وبالأرض تحرث تقلب تطوى. فكأنها القيامة» (٢٩). أما ميقات عودته - دخوله إلى الدارة الكبرى - فلا يخطر على قلب بشر إذ يتم في وقت غير معلوم بين الليل والنهار، ويبدو أن يوم دخوله يوم أعظم وأخطر شأنا، فعندئذ «تنغلق الأبواب ويسمع صرير المزاليج وقرقعة الأبواب، وأسوار تقوم وحيطان ترتفع ثم تحجب الدارة الكبرى بحجاب من ضباب أو أشعة باهر (كذا)، أو هكذا يخيل إلى الناظرين الذين يتنزل على قلوبهم هلع عظيم وخشوع مستطير، فيدخلون، بدورهم، في التسبيح والصلوات والهمهمات ويمكثون على هذا الحال كما يمكث هو زمنا لا يعد بالأيام والليالي...إلخ» (٣٠).

وإذا كانت أخبار خروجه (الذي يسمى يوم الخروج الأكبر) ودخوله (الذي يسمى يوم الدخول الأكبر) معروفة ويتناقلها الأجداد والأحفاد، فإن خبر «اعتكافه» لا يصل علمه إلى أحد «فذاك سر تنهد له الجبال فكيف بالآدميين، ثم إنه هو من هو منشغل بأمر المخلوقات من بشر ودواب وما بينهما في «أولاد امحمد» وما جاورها. ففي اعتكافه، ولا شك تدبير من عند العلي القدير لصالح الدنيا والدين ورد المارقين إلى الطريق المستقيم، آمين، وسبحان ربك رب العزة. وسلام على المرسلين، سلين، سلين، لين، لين...» [٣١].

ويلاحظ أن الكلام هنا لا يرويه السارد، بل يأتي من خلال صوت خفي، والسطر الأخير من الاقتباس يؤكد الصوت والصدى. ويأتي صوت الحاكم بالأسلوب نفسه - كما سيتضح - فهو صوت له صداه. لكنه صوت لا يندرج في إطار الحوار - هل يجرؤ أحد على محاورة الحاكم؟! - ولا يأتي في إطار المنولوج - هل يمكن لأحد أن يعرف ما يدور بدخيلة الحاكم؟! - لكنه صوت يأتي في إطار القفزات والأصوات «المبعثرة» لتأكيد صوت الزمان والمكان والأصوات الأخرى. ويصاغ بضمير المتكلم لتأكيد الموضوعية، فالحاكم يتحدث بصوته عن ذاته، وتأكيد رؤيته للناس والمعالم.

ويبدأ صوته بعبارة مكتوبة بحروف مشدودة - تمييزا له عن أصوات الآخرين - هي: «أنا صاحب هذه الأرض» ثم «يسمونني» السيد الكبير «وهم بي يكبرون، وبسداد رأيي يمشون. هذه الحشرات والأنعام ماذا كانت تفعل لو تخلفت عنها يوما». ويتخذ الصوت نبرة أخرى، ربما ليشعرنا صاحب الصوت بأنه الإله:

«الخلق لي، الأرض لي والسماء وما بينهما، أنوف الناس وأقدامهم ومؤخراتهم. أما نساؤهم فأكرمهن بإخصابي. ذاكرتي وعبقريتي تسع الدنيا والآخرة ولا يفوتني شيء مما يجري في الكون، لا يفوتني رفة عين ولا الشهيق والزفير. أرصد أحلام خدامي وأتباعي إن زاغت عن الأحلام التي أقررها وأرصدها كل موسم، والمشافهة لا ينبغي أن تخرج عما أحدده وأعده من كلمات. وكل فكرة تأتي أو تتسرب من خارج الشاوية أشنقها بنظرة، وما لي أحدثكم عن الأفكار. لا حاجة لنا بها في هذه الديار. فأنا مصدر كل فكرة ومخلوقاتي تهيم بالجلد وتستهويها

الشيحات ورنات الطعريجة والبندير فأقيم لها المواسم وأنصب لها الخيام، وتصوروا، فأشرفها بحضوري دقيقة أو دقيقتين وأتعفف فلا يضم فراشي ليلتها مما يقدم لي من أبكار سوى عشرة أو عشرين تفيض فيهن روحي ويرتعن تحت أعطافي ويفزن بثواب الدنيا والآخرة، آخرة.. دنيا... آخرة... يا ...ره... ره... ره» (٣٢).

د - صوت الناس

تبدو صورة الناس في النص صورة مؤلمة وموجعة إلى أبعد الحدود، فهم بشر ولكنهم ليسوا كالبشر، وهم يعانون القهر والقمع ويستمرئون العذاب والضرب والإهانة والإذلال. ويعكس صوتهم الإعياء والوهن والخضوع والاستسلام لقدر غامض. فألسنتهم معقودة، ومن عيونهم ينسكب دمع هو بكاء أو قهر أو دفق دم، وأنفاسهم مكتومة. والناس هم الشعب أو الجموع الغفيرة، وهم في «النص» كتل صماء، أو جموع مستكينة، أو «أسراب من النمل»، فهم متشابهون والتمايز في ما بينهم منعدم. ولهذا تغيب الأسماء، أسماء الأفراد، لأن الكل متساوون في الاختزال - اختزال البشر إلى أشياء - فهم مجموعة من «الأكف والجماجم والقلوب البشرية» (٣٣)، وتراهم يخرجون من «رحم العظام والأوصال والشرايين المهترئة» (٣٤)، وإذا ما تساءلوا - وقليلا ما يتساءلون- فإن تساؤلاتهم تنحصر في «ماذا نحن؟ أو من نحن؟». وهم يأكلون ويشربون ويتناسلون، لكن عواطفهم ومشاعرهم وآمالهم تحولت إلى «خردوات»، أما أخلاقهم فتراوح - بسبب القهر ورصد الأنفاس والتعذيب - بين «الرقاد والارتخاء ومساءلة اليأس والحيرة» (٣٥).

وأمام القهر والرصد والخوف والجوع والنهب والجلد تراهم يحتجون أحيانا ولكن بـ «صمت»:

«نحن سكان الشاوية الذين لا نعرف كيف نوقع أسفله، نحتج، صمتا، على الدعي والمدعو «السيد الكبير» ومعذرة، إن كنا نقول هذا سرا لا علانية إذ لنا في التقية حياة. فمن أعصابنا المشدودة يستنشق الهواء، لولا أجسادنا التي تتهاوى تباعا لانشقت أسواره وهتكت عورته - ماذا عن عورتنا؟ عورتنا؟ نحن عراة منذ بدء الخليقة...» (٣٦).

وإذا غادروا مرحلة «الصمت» إلى مرحلة «النطق» فإن أصواتهم سرعان ما توجَّه نحو صوت الحاكم أي «نحو الصوت الواحد، الذي ينبغي أن يبقى بمفرده، وبمفرده عليه أن يتسامى، سبحانه، سبحانه» [٣٧].

فأصواتهم يجب أن تتلاشى وتتوارى وتكبت أو يتم «خنقها» حتى تتآلف وتصبح من «الحامدين الشاكرين القانتين الساجدين» [٣٨]، وحتى «يسود النهيق والثغاء والنباح والمواء.. والحشرجات والأنفاس المكتومة» [٣٩].

وفي مثل هذه الأحوال فإنهم لا يطمعون سوى «بقبر يؤويهم في آخر العمر» وبالفوز بمزيد من الصبر» [٤٠]. ويبدو أمرهم عجيبا غريبا «فكلما نكل بهم ومرغت أعراضهم ونهبت أرزاقهم ازدادوا مرحا وامتثالا وتضاعف شكرهم للسميع العليم» [٤١].

وإذا كان صوت الحاكم تفوح منه رائحة «السادية» فإن أصوات الناس تبرز في تضاعيفها «مازوخيتهم»، فجرثومة الاستبداد لا يفلت من فتكها أحد سواء أكان حاكما أم محكوما [٤٢]. فهؤلاء لا يعرفون الشكوى أو التذمر، «ومن خصالهم الفريدة تلذذهم بالجلد، فقد حدث مرة أن تغافل القائمون عليه فهبوا مندفعين، صارخين، وكان الصراخ يأتي منهم للمرة الأولى، يطرقون أبواب الدارة الكبرى ويحككون ظهورهم وعجيزاتهم بأسوارها محتجين، لاغطين:

– المسويطة، المسويطة، المسويطة. إلى أن خرج إليهم العسس فجلدوهم ورفسوهم، وسلخوا جلود بعضهم، فعادوا من حيث أتوا فرحين مستبشرين مهللين، مكبرين. ويومها بحثوا عمَّن يكتب لهم عريضة، رفعوها إلى السيد الكبير لمعاقبة العسس كيلا ينسوا أو يتغافلوا مرة أخرى، أمر الجلد الذي هو بركتهم الوحيدة» [٤٣]. ولهذا نسمع صوتا يتساءل: «هل هذه البلاد مازوخية تتعذب بالاكتئاب حتى يأتيها الخصب والنشور؟ وإذ لا أطيق صبرا على انتظار الجواب الأعمى والأهزوجة الراحلة أكاد أسمع صوتا هو مثل الريح، ودان من الهمس، وممتطٍ صهوة العاصفة، فأكاد أصرخ، هو بعينه لا محالة، وها نحن نطل بأحلامنا على البحار المسكونة بالابتلاع» [٤٤].

يتضح مما تقدم أن النص يقف من الناس موقفا قاسيا وحادا، فهم مستسلمون وخاضعون وخانعون، بل مازوخيون يتلذذون بالجلد والتعذيب ولا ترتفع أصواتهم إلا عند المطالبة بمزيد من الجلد! وقد يعترض بعضهم

على تقديم «الشعب» بهذه الصورة المأساوية المشوهة وقد ينعتون هذه الصورة بالبعد عن «الواقعية» أو «بالمبالغة»، كما قد يصفون صاحب النص بالاستعلاء والفوقية وربما بالعدمية لأنه يصور الفساد والأمراض التي تفتك بالحاكم والمحكوم معا، ويصف الآلام والمآسي من دون أن يمد القراء بأسباب الأمل أو القوة! لكن المرء يمكن أن يرى أن النص - وهذا يكفيه - ينكأ الجراح التي يشكو منها المجتمع برمته، وليس من مهمته - وربما ليس في مقدوره - أن يصف الداء والدواء. فهو نص يتغيا أن يدمر المفاهيم الجمالية وغير الجمالية السائدة، وأن يحرق منظومات القيم، ويصدم القراء ويثير أسئلتهم وتساؤلاتهم. وعند هذا الحد يبدو النص «أحفل بالواقعية والإيجابية» (٤٥). ولكنها واقعية من نوع خاص أو نوع جديد. صحيح أن الأدب «المنشود» أو الذي يستحق هذه التسمية، عليه «أن يستلهم القوى المتطورة في أمته، وأن ينتزع نماذجه ورموزه من أعماقها» (٤٦). ولكن ما الذي يفعله الأديب - وما مهمته - إذا غابت في مرحلة تاريخية محددة - وربما طويلة - مثل هذه القوى المحركة والمتطورة؟! أليست مهمته الأصيلة أن يبرز هذا الغياب؟! وأليس الفن هنا محاولة جادة ورصينة لملء هذا الفراغ؟! هذه الأسئلة وغيرها تسوغ الوقوف مع «إحسان عباس» الذي «أجاز للفنان أن يكون قاسيا في معالجة قضايا أمته، إذا كانت هذه القساوة نابعة من غيرة الفنان على أمته ولمصلحتها حيث يقول «الشاعر الحديث (بل الفنان الحديث) قد يحر بركة النفس ليثير لا يريح، قد يغيظ بحرق المقدسات والموروثات ليفتح العيون، قد يصدم بكهرباء العلاج كي يشفي من صدمة سابقة وقد - وهذا هو الأهم - ينسق الفرد في سياق الجمهور، ليثور ليضحي ليسخر بالموت ما دام هذا هو الطريق الذي لا يحس فيه بالغربة» (٤٧).

هـ - صوت السارد / وتحولاته الدالة

ترسم صورة «الناس» وتظلل من خلال سارد إشكالي، وهي صورة تنضح بالمبالغة والسخرية المرة، ولهذا تنطوي على أكثر من معنى، فهناك المعنى الظاهر، وهناك معنى آخر أكثر عمقا وخفاء يهدف إلى إحداث صدمة، وهناك معنى ثالث يهدف إلى تأكيد أن جراح الفرد/ السارد أو غيره إنما هي جراح الجماعة التي يجب أن يتوقف نزيفها.

ويشكل صوت السارد - ولنتذكر أنه ليس واحدا - في النص صوتا خاصا، فهو الذي يسرد ويصف ويصور ويعلق ويتدخل ويخاطب القراء بصورة مباشرة - كما تقدم - وهو الذي يقفز وينتقل عبر الأزمنة والأمكنة وعبر ضمائر متنوعة لا حصر لها - وأحيانا ضمائر لا تعود على أحد - ربما لإضفاء المزيد من الغموض والإرباك. ويبدو أن السارد يتكون من ذوات عديدة، فهناك ذات ترثي، وأخرى تهجو، وثالثة تردد «نشيد الوطن» ورابعة تعاني من اليأس والحيرة، وخامسة تحلم، وسادسة تبحث عن هويتها ووو...إلخ. وهذا ما دفعني إلى التساؤل عن ملامح السارد، وهل هو رمز أو فكرة..؟! فنحن نسمعه يعلن: «لعلني أنا الراوي والرواية»، وأحيانا نقرأ عنوانا فرعيا من مثل «رواية أحمد المديني وهو غير المؤلف» [٤٨] الذي يوحد باتصال السارد بالمؤلف وانفصاله عنه في آن واحد. وهناك عنوان آخر في أعلى الصفحة» «هو» يروي الحكاية» [٤٩] من دون أن يعود الضمير على عائد محدد. ويبدو أن كل هذا يهدف إلى تغييب الأبعاد والأسماء والملامح الخاصة، كما قد يهدف إلى التأكيد أن الحالات والمواقف والدلالات المنتجة أهم من الأفراد. والسارد لا يجد حرجا في مخاطبتنا بأنه ليس «فردا معلقا في الفراغ وبأنه لا يحس بنفسه إلا وهي تعيش كتلتها الخاصة، ولا يكون الواحد إلا في مأساته الدالة» [٥٠]، كما يؤكد لنا أن رسم الأبعاد والملامح الخاصة - وهو ما تفعله الرواية الحديثة - يعد ثرثرة روائية لا تقربنا من الحقيقة:

«لا أهمية، بتاتا ، لمن أكون، ولن يفيد تحديد سماتي وتدقيق ملامحي في شيء. وستكون ثرثرة روائية بدون طائل أن أتقدم إليكم في وضع مادي محسوم. أو تحت شعاع انبهارات من التأثيث الداخلي والخارجي، ثم بعد ذلك، الطبقي، وبوابل من الأوصاف المستثيرة للرثاء أو التعاطف إن هذا سيكون نسيجا ملفقا، ولن يطلعكم على شي من حقيقة وضعي...إلخ» [٥١].

وعلى الرغم مما تقدم فإن القارئ يلمس أن صوت السارد - أو أصواته إن شئت - يجسد نغمات مباينة لأصوات الزمان والمكان والحاكم والناس، وأنه ينطوي على نبرات حادة وصاخبة وصادمة - كما أشرت في ما تقدم - ويمكن تتبع بعض نغمات صوته لملاحظة الحالة/ الحالات أو الرمز/ الذي قد يمثله أو تحولاته الدالة:

ففي البدء يخبرنا بقوله «أريد أن أتذكر - لا أتذكر»، وهذا القول عنوان يتصدر الصفحة الأولى من الرواية، وتحته نقرأ ما يوحي بحالة الانفصال/ الاتصال «أنشد الوحدة وأختلط في التعدد، كلف بالريح والشجر المولول يتراوح بينهما، مشدودا كنت ومأزال إلى هذا البشر- الخلط»، ويبدو مأزوما إذ يقرر «للأرض أن تكون أو تستعيدني إلى رحمها» [٥٢]، وصاحب موقف إذ يقرر «وجه الخلاف بيني وبين الخلق أجمعين حول الاستواء والتململ» [٥٣]، وواضح أنه يقف ضد الاستواء لأن الاستواء يعني «انتشار طقوس الرعب وخواء النفوس وتقبيل الأرض والأعتاب والارتماء في أحضان الإذعان والجوع والبطالة والخرافة والانضمام إلى جوقة التكبير لشأن الكائن الأعظم، الأمجد، الأبرع، الأبهى، الأعلم، الأ... الأ... الأ...» [٥٤].

ويبدو غامضا لا لأنه يرفض «الاستواء» وينشد «التململ» وإنما لأن وجهه ورأسه «قارة مصعوقة وصاعقة، فيها الشيء وضده وبديله...»، ولأنه يمتزج مع الغيم «... حتى لأكاد أصبح كوكبا غير مرئي أو أتحول حصى تحت الماء أو التواءة في جدبة عيساوة، أو طلقة». وتراه يسطع لتبديد الغيوم «الأوهام»، أي حين «يكون الجميع مطمئنا إلى أن الموسم خصب والغلال واعدة والأنعام متربعة عروش المقاهي... عندئذ أسطع في سماء الغيم مشيحا كل ابتسامة أو قهقهة راضية مرضية، أسطع تركبني الغيوم، أركبها، لا أحلق بعيدا، وإن كنت موقنا أن ليس لي بعد قعود في هذي الأرض البوار» [٥٥].

وكلما تكرس «الاستواء» وتداعى «القوم إلى الغفلة واضطجعوا في توابيت الشخير» اشتدت رغبته في إشعال «الحرائق» والبحث عن زمن جديد، زمن تهتز فيه الكراسي وتهتاج الأحلام وتتموج الغابات وتنتفض الأشجار وينقض فيه الشوك على اليقين «حتى لا يرى شيء ثابت أو مستقر».

«أريد أن أنقش على جدران هذه المدن الرخوة بعض خصال هذا التاريخ ومنها، مثلا، أن الزمن هو العصيان، وأن العصيان هو الشريعة الوحيدة تحلق فوق الرؤوس وتشتعل كالحمم...» [٥٦]. فبعض ما تحتاج إليه المدينة/ المكان هو «الحرائق» والشجر الذي وضع لتظليل الأرصفة لا يبدو جميلا إلا عندما يحترق «الشجر يحترق، هذه أعظم قصيدة

لأعظم شاعر» (٥٧). وبالموازاة فإن الرواية تأتي «عندما يبدأ الزحف وتذهب مدن وأخرى تجيء، أي «حين يتحول العالم كله في دخيلته إلى كتلة حزن شفافة ومشعة» (٥٨). ولهذا فإن «سيرة» هذا التحول «لم يروها أحد حتى الآن...»! وفي هذا إجابة «جزئية» عن السؤال الآنف: «أين الرواية»؟! وربما فيه تفسير لانكفاء السارد على ذاته أو انقسام ذاته إلى ذوات عديدة - كما سبقت الإشارة - فهو يخبرنا بوضوح: «وهذا الراوي، الذي هو أنا (ومن أكون أنا؟) إنما يحاول استرجاع نثار من ذكريات أمست اليوم بعيدة. لعلها في ذاكرة الكثيرين حلما من الماضي وقد قفز إلى المستقبل بعد أن أحكم الحصار» (٥٩).

وعلى الرغم من تهويمات السارد «المتعمدة» فإننا نراه ينشئ ويدمر ولو في الوهم وبالوهم، وعندئذ يتحول صوته إلى صوت آخر/ صوت الناس المكتوم من القهر والجوع والانسحاق البطيء والرعب، ولهذا تراه يخاطب الناس بقوله: «لا أهرب منكم أو مما تعيشون، فأنا أتنفسكم، أرشح بسنوات العمر الضائع بينكم ثم أجدل سنوات جديدة حتى وإن غاصت في المرارة والقنوط» (٦٠). ويتحول ضمير المتكلم إلى ضمير المتكلمين عندما يتم البدء بكسر إيقاع الزمن الأجوف وتمزيق التتابع الرتيب الرهيب لمشاهد الأيام الخائبة:

«هذا بعض من حرارة الدعوة بين يدي، بعض من دم وتراب فأين هي الشمس، وددت لو أنها تصاحبني في اتجاهي نحو الشوارع والأحياء الخلفية، وأن ندخل لا متسللين ولكن نهبط، مرة واحدة كالصاعقة وننتشر، ينهار المكان، يصعد مكان وزمن يخرج من عيون رمادية، وليس علي أن أذيع السر أو أفشي روحي ولا أن أكتم الدعوة أيضا، وكان لا بد لثرثرة الحيرة أن تتوقف هنا ولتمزقنا اللامجدي أن يجد مسراه» (٦١).

خامسا: النسق الرمزي

توضح الصفحات السابقة أنني حاولت تفكيك العناصر والأصوات والتشكيلات المتشابكة والمتناثرة في آن معا، في سبيل الإمساك بالمعاني والدلالات الخفية. وقد بينت الاقتباسات السابقة أن النسق الرمزي في هذا النص نسق محوري، إذ يسهم في تجسيد رؤية النص كما يسهم في

جذب القارئ ودفعه إلى متابعة القراءة. ويلاحظ أن الرموز تتناثر في النص من بدايته وحتى السطور الأخيرة، ومنها ما هو غامض ومنها ما هو شفاف، ويمكن تأمل الرمز في عنوان النص «وردة للوقت المغربي»، أو تأمل الرموز التي تمتزج بالسخرية والمفارقات المؤلمة المضحكة فتولد معاني متعددة، وتقوم بدور تعويضي عن غياب الحركة الروائية وتغييب الفعل والتفاعل.

ويمكن الاكتفاء بالإشارة إلى صورتين رمزيتين للدلالة على تنوع الأساليب والتقنيات وامتزاجها، وعلى المعاني الفياضة التي تنطوي عليها كل صورة.

ففي لقطة طويلة نسبيا (صفحة ونصف الصفحة) يخبرنا السارد فيها أن الناس خرجوا إلى الشوارع واقتعدوا كراسي مئات المقاهي، وحين امتلأت حملوا ما في بيوتهم من أسرة، وأغطية وستائر وافترشوها، «وبيناهم كذلك تحت ستر العلي القدير، وحماية الشرطة الوطنية رأوا في الأفق ضبابا أسود كثيفا»، وقد تضاربت الأقوال في شأنه وانتشر الذعر بين السكان وازدادت الأدعية والابتهالات وحبات المسابح تفرقع بين الأصابع، «وكان شاهد عيان فوق فنار المدينة يطلق قهقهات يضج لها البحر وتتطلع إليها الأسماك خارج الماء والموج»، وأخذت الكثافة تنجلي قليلا، «ولكن السواد هو هو لم يتغير وإذا هو طابور نمل طويل، ومتكدس بعضه فوق بعض، وفي المقدمة كانت نملتان تحملان لافتة كبيرة كُتب عليها خطاب طويل، يذكر بعض الذين لم ينقرضوا أنهم ميزوا منه بعض العبارات:

- نحن معشر النمل نعلن خروجنا من المخابئ والكف عن الاقتيات من الفضلات.

- نحن معشر النمل... (بياض) نعلن ... (ثم بياض آخر) ونعلن احتلال الشوارع والمساجد والمسابح والحانات وأن قيامتنا قامت... هذه هي القيامة إن كنتم غافلين!

ثم إن أكداس النمل أخذت تسد مداخل الطرقات وانتصب في كل مجموعة خطيب، انطلق لسانه بكلام لم يسمع بأحرفه ولا بمعانيه من قبل سكان الشخير، وبقي الأفق منسدا ملفوفا بالسواد.

وتقول أوثق رواية وصلتنا إن النمل حين لم يلق استجابة ولم يحس صدى لمظاهرته في ما حوله، شكل من جديد صفوفا طويلة راحت تمخر الفراغ، وتمخر الشخير، وتتسل بين أقدام الشرطة وأحذيتهم، وسارت في اتجاه لا هو بالمعلوم ولا هو بالمجهول، كما أن من عاشوا هذا اليوم، مبتدأه ولم يعرفوا منتهاه سموه: يوم النمل» (٦٢).

فالصورة حافلة بالرموز الدالة بدءا من «حركة النمل» و«مطالبهم» و«لغتهم الجديدة» غير المفهومة من «سكان الشخير»، مرورا بالرواة الذين «لم ينقرضوا» وتعدد الروايات «أوثق رواية»، وانتهاء بحركة النمل وسط «الفراغ» و«الشخير» وانسحابهم في «اتجاه لا هو بالمعلوم ولا هو بالمجهول» و«يوم النمل» و«يوم القيامة»... إلخ.

ويمكن الإشارة إلى صورة رمزية أخرى يحدث فيها التماهي بين السارد والأرض والمرأة في سبيل عزف أنشودة «العصف العظيم»:

«الموت الأول صحو، الموت الثاني صحو آخر، الموت المتدافع هو أن صحونا على بعضنا في غربة وجهين يتكاشفان، وجحيم الرغبة في الرغبة في الاكتشاف... هذا بوحك الخيلائي الأرض التي تمتد لتنعرج في طبقاتها، وتنقض على دوارها فيخرج لها من بين الثنايا سعير؛ تتلظى به فتدك منعرجات الداخل، ومن شظايا الأعضاء تتقاطع المتاريس. يستهويني جسدك يا امرأة الخصب ويا امرأة الحشد، فيبتل بنا مطر الجسد لتتصاعق الرغبة في الرغبة في فحيح يتشكل لوثة لا شفاء منها، ولقد سرنا وعرفت لظى المسير...» (٦٣).

سادسا: النسيج اللغوي

تتحمل اللغة في مثل هذا النوع من الروايات - التي تغيب فيها الحركة الروائية والتفاعل بين العناصر - العبء الأكبر، وتضطلع بأدوار متعددة، إذ عليها - إضافة إلى مهماتها البنائية والدلالية - أن تجذب القارئ وتدفعه إلى متابعة القراءة في ظل غياب الحركة والترابط والنمو العضوي. ولهذا تؤدي اللغة في «وردة للوقت المغربي» مهمات عديدة من مثل: تجسيد المعاني والدلالات والرموز، والتضاد والتنافر والكثافة الشعرية، والسخرية والتهكم والاحتجاج الصارخ -

أحيانا - والنبرة الحادة والطاقات الإيحائية، والتراكيب المصقولة المدهشة والفجوات الشعرية والمفارقات، ونسج المفردات القديمة والحديثة في تراكيب متألقة ومتأنقة، تولد تداخلا في الأزمنة وامتدادا في الدلالات، ففي أثناء القراءة لا نعرف في أي زمن نحن أو في أي مكان، وترانا نجهد في الحفر عن المعاني الخفية والدلالات الكامنة.

ويمكن تحديد الصفات النوعية للنسيج اللغوي، ودوره في «وردة للوقت المغربي» في ما يأتي:

أ - الإيقاع السريع بديلا لحركة الأحداث:

ويجسَّد من خلال اللجوء إلى الجمل القصيرة اللاهثة، والجمل المسجوعة والتكرار واللازمات، ويمكن ملاحظة ذلك في مثل قوله: «... وقد تأتي من المذياع أو الفضاء أو تخرج من الألياف أو ثقب المراحيض العمومية، كما قد تقفز من حنجرة أحد الفقهاء في خطبة يوم الجمعة؛ وهو يتهدد ويتوعد الشباب، وينذرهم مغبة الكفر والإلحاد والمروق، والزواج من الأجنبيات وشرب البيرة، واقتناء الكتب والملابس التي «تفوح» بالأفكار «المستوردة» والأيديولوجيات «الهدامة»، وقبل أن يصل في وعيده إلى أسفل درك من جهنم تنطلق صفارة الإنذار فيهب السكان فزعين فرحين دائخين ملوثين، مهرولين ناحية الصوت» (٦٤). وفي مواضع أخرى يمكن ملاحظة الجمل القصيرة مع انعدام أدوات الربط، مما يجعل الإيقاع أكثر سرعة «... وهم يرقصون، يغنون، يزدردون، يصومون، يصلون، ويهوون إقامة مجالس وولائم كاملة للتجشؤ والنميمة - هو ذا تاريخ لا واقف ولا متراجع مفطوم...» (٦٥) أو في مثل «اهتزت الكراسي، اهتاج الحلم، انتفضت الأشجار وزفرت البراكين ما تبقى فيها من حمم، خرجت الكوابيس والحكايات القديمة عن الناس، وراحت تبحث عن مأوى جديد ملفع بالقلق» (٦٦). وفي موضع آخر نقرأ «... نتجاذب نتطاعن نتلاهب نتخارج، ونتداخل أبدا في الجذر التكعيبي لجغرافية الفحيح، وإذ لا ينطفئ ومضك يستعر وهجي وأهتاج كيف يغتال العمر عمره واليوم زمنه...» (٦٧).

أما التكرار فيتجلى من خلال تكرار مفردات بعينها تتخذ دلالات متنوعة بعيدا عن الدلالة المعجمية، ولنتأمل مفردة الليل في مثل « ... صنعوا ليلا أضافوه إلى الليل ليحتجبوا، وأطلقوا في الفضاء روائح وأصواتا تنيم كل مؤرق، وتخرس كل سامع، وأنهم لم يسيجوا الأرض وحدها بل وطوقوا السماء بأسلاك ووجوه وتمائم، وحين اكتملت عدتهم وعديدهم زحفوا مختلطين بالليل ومحتجبين بالليل، حاملين الليل إلى ليل الأمة» (٦٨).

أما اللازمات في النص فهي ليست كلمة أو جملة أو عبارة تتردد بين الفينة والأخرى، بل هي مقاطع نثرية شعرية تتصف بالتركيز والتكثيف، وهي تأتي بين صوت وصوت وبين لقطة وأخرى وبين صورة وصورة. وتبدو للوهلة الأولى شبه مستقلة أو منفصلة عما سبقها أو لحقها. يعزز هذا أنها تكتب بحروف مشددة، فكأنها تود أن تلفت انتباه القارئ إلى ما وراء المعنى، أو إلى «بؤرة المعنى» المراد إيصاله. وفي بعض المواضع تبدو أشبه بالقفز إلى الجمل الحكيمة الشاعرية المبنية بإحكام ورصانة: ويمكن أن نقف عند مثالين من هذه المقاطع:

الأول: «ليس يأسا ولا إمعانا في تدمير الذات والآخرين بالقصد المبيَّت، ولكنها دورة الفصول التي انطوت كانت مجدبة، أجل نزف الدم واهترأ اللحم وتصدعت كثير من الأبنية، ولكن الرقصة الجنونية للخراب التي تحب لم تنطلق بعد، وثمة يكمن سر القيامة» (٦٩).

الثاني: «إننا من عمق النفس نخاطبكم أيها الرفاق، لا تلتفتوا إلى الوراء، ولا تعيروا اهتماما إلى القيد، وتحالفوا ضد الصمت. استرخت أجفاني ولم أنم. ثم صحوت من صحوي وصرخت: أين الوطن» (٧٠).

ب - النمو الاستعاري بديلا للنمو العضوي:

وفي زمن الرعب والتفسخ والتعسف والاختزال وتفتت الإنسان، تتلاشى الأفعال والأحداث وتحل الأشياء محل البشر، فتغيب الحركة وينزوي النمو العضوي والتفاعل، وتولد الصور الوصفية والسردية التي تنمو من خلال الاستعارة (لاحظ حركة الأشياء بدلا من حركة البشر):

«في ذلك اليوم من الأيام ألقت الكراسي والسرد والسيارات بمن فيها، تململت الأبنية وتحشرج الإسفلت، وكان زمن طويل قد استنام للضغط والوطء. سمع البحر بحركة الشوارع فدفع بالأمواج صاخبة إلى حدود

الأرصفة، ترقص متشنجة، الغابات البعيدة تشابكت أشجارها وألقت بأغصانها ظلالا وارفة، فيما تبادلت أحياء الصفيح وعلامات المرور بعض الإشارات والحواجز- ما يسكن الجسد، الآن، هو النسيان والتذكر، عبور القوافل المحملة بالخبل وهي تسعى وراء ظمأ، وتلوي أعناقها وجيادها ونسلها بالصحارى وإدمان القحط...إلخ» (٧١).

وتتضافر الصور الاستعارية لتسهم في رسم المناخ العام للعالم الروائي الذي يلفه القهر والكبت والصمت ورصد الأنفاس من قبل العسس المبثوثين في أماكن هي فوق كل خيال:

«كنا نحس أنهم وقوف على رؤوسنا كالطير، هنا، في اللامعلوم في الشوارع الأخرى، تحت أغطيتنا، في المراحيض الخاصة والعمومية، يطلون من شاشات التلفزيون وأزرار المذياع والكتب المدرسية، ويذوبون مع قطع السكر في فناجين القهوة، ومع المطر ينبتون في حبات القمح، ويسترخون على هلال رمضان طيلة الشهر للإمساك بالمفطرين، وفي كل مناسبة دينية أو وطنية يتبعثرون في الجمل الإنشائية والخبرية المسجوعة والمسحولة، وحينما يطل الجنين يتسللون إلى حنجرته وأحشائه من ثدي أمه...إلخ» (٧٢).

وفي مثل هذه الأجواء يصبح الموت سيد الموقف وتصبح حركته الحركة الوحيدة الفاعلة:

«... جاء الموت جسما كسحابة رمادية، كتلة في الامتداد وبلا انتهاء ولكنه حل «فتى غض الإهاب»، طوق المداخل والمخارج، استوقف العابرين وراقب الصحف والكلمات المتقاطعة وقوانين الوجود...» (٧٣).

جـ - استلهام الأساليب التراثية

أشرت في ما تقدم إلى أن النص مزج المفردات والتراكيب القديمة والحديثة للتعبير عن تداخل الأزمنة، أو توقف الزمن ووطأته، وامتداد الدلالات التي يتوخاها في الماضي والحاضر معا. فهو لا يهجو الزمن الحاضر من أجل الزمن الماضي، بل يهجو الزمن المعيش الممتد بملامحه وما يجري فيه منذ الماضي. فهجاؤه يشمل الماضي والحاضر معا اللذين يشكلان كتلة واحدة. وفي سبيل هذا فإن النص لا يحاكي الأساليب اللغوية القديمة، بل يستلهم كثيرا من مفرداتها وتراكيبها، وصهرها لتصبح جزءا من المعاني الجديدة التي

يتوخى تجسيدها وربما إيصالها. وتبدو تراكيب النص «الجديدة» و«المستلهمة» مألوفة وصادمة في وقت واحد، فالقارئ يألف هذه التراكيب والمفردات قبل اتصاله بالنص، إذ يعرفها وربما يحفظها، ثم هي تصدمه بسبب معانيها الجديدة أو المخالفة. ولا شك في أن «الألفة» تجذب القارئ و«الصدمة» تنفره، وهذه الحركة من الشد والجذب تولد لدى المتلقي إحساسا حادا بالتوتر والقلق، وهذا ما يسعى إليه النص، وسبقت إليه الإشارة، إذ يرفض النص مبدأ «الإيهام بالواقعية» ويتغيا إرساء مبدأ آخر يهدف إلى جعل القارئ يقظا على الدوام ومتأملا ومتسائلا وربما مصدوما.

وتمكن الإشارة إلى كيفية استلهام المفردات والتراكيب القديمة في مواضع عديدة من النص. لكن ما يلفت انتباه المرء - في أثناء معاودة القراءة - اتكاء النص - في مواضع عديدة لها دلالاتها العميقة - على الكثير من المفردات والتراكيب المستلهمة من القرآن الكريم. وهي ملاحظة قد تسعف الباحث في استخلاص عنصر أو أكثر من العناصر التي تشكل بمجموعها الرؤية الكلية للنص.

ويحدث هذا الاتكاء وذاك الاستلهام بكيفيات متنوعة. فحكمة الأجداد توصف بالمهترئة، وتبدو أشبه بتعاويذ أو «خرافات، هرطقات، ترهات هي حتى مطلع الفجر»! (٧٤). وتبدو النبرة حادة والمعنى مضادا عندما نقرأ «... وكنا شعوبا وقبائل متفرقة ونزداد تفرقا، وكنا أحقر أمة أخرجت للناس» (٧٥). وفي عالم يتصف بالفوضى والارتباك والعقم تبدو الحقيقة الوحيدة أو «العبرة الوحيدة التي يمكن انتزاعها من هذا العالم هي انتحار شجاع لمن استطاع إليه سبيلا» (٧٦). واعتكاف الحاكم الذي «يتنزل على قلوب الناس هلع عظيم وخشوع مستطير»... هذا الاعتكاف «تدبير من عند العلي القدير لصالح الدنيا والدين ورد المارقين إلى الطريق المستقيم، آمين، وسبحان ربك رب العزة... وسلام على المرسلين، سلين، سلين، لين، لين...» (٧٧) وإذا أراد الناس النجاة فعليهم أن يتمسكوا «بتلاوة فقه الشهوات الخارقة» (٧٨). وفي يوم الخروج/ يوم الصعود يلتقون ليعلنوا «أن القتل أشد من الفتنة» (٧٩)، ويأتي الناس «من كل فج عميق» (٨٠)، ويردد صوت أكثر من مرة «هل نفخ في الصور؟» (٨١). ويخاطب صوت صوتا آخر «من ذلك البلد القفر أتيت، وراءك الأشباح والثعابين، وأرض لا تسمن ولا تغني من موت» (٨٢). وعلى الرغم من كل ما جرى ويجري يبدو الإنسان مشروع حلم، لأن «الحلم يمكن أن يصبح مملكة تسود وتغشى عندها الأبصار...» (٨٣).

وتمكن الإشارة إلى وجود الكثير من المفردات والتراكيب والعبارات الصوفية التي تُستلهَم هي الأخرى للتعبير عن رؤية النص المتفردة.

د - اللغة الشعرية / عصب السرد

تشكل اللغة الشعرية عصبا مركزيا في نسيج النص. ويتضح هذا في الاقتصاد اللغوي المتمثل في: التركيز والتكثيف والطاقة الإيحائية العالية والغموض، وفي الانحرافات اللغوية المتنوعة والفجوات الشعرية والمفارقات اللفظية، والصور والرموز، والمفردات والتراكيب المصقولة والمشعة والنزعة الغنائية الواضحة. ولا يكتفي النص بهذا، بل نراه يقفز من النثر إلى الشعر في مواضع عديدة. ويتجلى ذلك في الأغلب عندما يسعى إلى تكثيف / تقطير اللحظات المأساوية:

«أستجمع المغرب، الآن، في يدي
فيعوي صفير الريح
ومن جماع قبضتي تتناسل الجماجم
فلا وطني يحضنني
ولا الموت يأوي إلي» [٨٤]

وفي لحظات قليلة يتقاطع صوت الشعر مع الأصوات الأخرى إذ نقرأ:

«... وأحياء في القمامة - أحياء في منشفة الورد
تخرج من تلافيف الاسترخاء
لنجهر بالزمن المستحيل
ويصعق الغياب بالحضور
ها أنذا أصعق
وإذ تتفكك الرموز يظهر الإله - الشعب
إنها جلجلة الشوارع
راكضة بين الموت وبين النار
ليرقص قلبي تارة في شغف الوردة
وأخرى ليشتعل في نار الكمد
... وها بلاطات الدار البيضاء تميد
وشارع «الفدا» ليس معبرا ولكن طريقا للقيامة
وسأذكر أن وجهي لم يكن يومها يستقرئ الغيب

كما لا يستسقي النجم ولا الغيم
ولكن يعوم في الشوارع
نقطة، نقطة – ثم نقطة دم
أجسادا قادمة مع بحر الدار البيضاء
البحر، الآن، يغزو الشوارع...» (٨٥)

وتؤدي الانحرافات اللغوية والفجوات الشعرية وتماهي الضمائر وتحولاتها (من: أنا، أنتِ، هو، إلى نحن) دورا مهما، إذ تنشئ صورا فياضة بالمعاني، وتنتج – من خلال التضاد والتنافر– تراكيب ودلالات شعرية تحل حركتها محل حركة السرد والأحداث:

« ... تذكري أن أرضي سماء ما انغلقت يوما، مفتاحها الذي ارتكن في عينيك لدهر، لا يسد عليَّ الآفاق، ولكن يدفعني أفقا جديدا، فيزداد السؤال انغراسا إزاء فضائي المركب، وأستشعر الأرض أراضي، ووجهك كواكب تتصادم في مغامرات الضوء، ولنا أن نفتح نفقا، ثم نخرج من الخندق لنخرق سورا » (٨٦).

وحتى عندما يتماهى صوت السارد بضمير المتكلمين تظل المعاني الشعرية هي المهيمنة، ويظل الصوت الواحد أكثر بروزا، وهو ما يؤكد السمة الغنائية:

« ... ليشتعل وهمنا، وليزداد احتراقا وهو يشتعل، لتكن لنا من هذه السور آيات، ومن هذه الآيات عبر... ولكن، ثم إن الأمر يتعلق بـ... ونحن سوف نف... ولا شيء، يتساقط مطر غزير، ويتنزل علينا، كما لو كنا في حلم، نثيث ثلج. إن الطرقات والمداخل تتقاطع في أجسادنا، وهذه الأرض المكفهرة تسكننا، نحن الواحد ونحن الجمع المتفرد، والشيء النظير المتطابق لا يعرفنا...» (٨٧).

سابعا: كلمة أخيرة

وأخيرا فإن كل ما تقدم كله قد يمكن المرء من القول إن «وردة للوقت المغربي» – في مستوى ما – أنشودة للإنسان وللوطن نُسجت بالدموع والألم والعذاب، والأنين والجوع والتوجع، وحب الأرض وعشق الحرية ورفض القهر والقمع والخنوع، والتمسك بالحياة وتمجيد الإنسان.

وفي مستوى آخر، فإن الخصائص البنائية والدلالية والتشكيلات الجمالية لرواية «وردة للوقت المغربي» تهدف إلى تجسيد إشكاليات عديدة تتصل بالتجنيس ومفهوم الكتابة والرواية، وجماليات التلقي. فهي

تصوغ مادتها من الأحلام والهواجس للتعبير عن علاقات الإنسان المعقدة، ومن مخزون الذاكرة وكوابيسها للتعبير عن الصبوات المحفوفة بالمخاطر والإحباطات.

لكنها - على الرغم من كل هذا - لا تعلو فوق واقعها، كما لا تتعالى على زمنها، فهي تعبر عن الواقع بغير الواقع، وتهتم بالمعنى من خلال تجسيد اللامعنى، كما تهجو الزمن من خلال كسره وتجميده، وتجريده من أهم خصائصه / التتابع.

فـ «وردة للوقت المغربي» لون خاص من ألوان الرواية الجديدة، يندرج في إطار التجريب. وإذا كانت كثير من الروايات التجريبية لم تلق الصدى المطلوب بسبب اهتمامها بالأسلوب والشكل والجماليات «الخالصة»، مضحية بالرؤية أو الموقف وربما بالقراء، فإن رواية «أحمد المديني» قد نجت من هذا المنزلق. فتشكيلها الجمالي ينطوي على دلالات جزئية كامنة ومتناثرة، لكنها أسهمت بمجموعها في تجسيد الدلالة الكلية للنص. لكنها نص صادم ومتعب للقارئ، ربما لأنه نص يستند إلى مفاهيم جديدة للرواية والأدب عامة، وربما لأنه يهدف إلى إرساء وعي جمالي جديد، محوره ذائقة جديدة، ومرتكزه قيم تتخطى اللحظة، وتؤسس لزمن جديد.

8

بنية السرد/ الرواية = القصيدة

«الصياغة الشعرية والنثر الموحي والصور المكدسة ولحظات التأمل الموضوعي تبعدنا عن الواقع وأحداثه، فنعيش في ظلال اللغة الشعرية»

المؤلف

أولا: انسيابية الشكل الروائي

تبرز الرواية من خلال شكلها. الذي يتميز – وربما يمتاز – بمرونته وانسيابيته. لكن تنوع الشكل الروائي وتجدده الدائم وقدرته على «الانفتاح» تؤثر فيها عوامل عديدة لعل أهمها: تمرد الشكل الروائي المستمر على ذاته استجابة لظروف البيئة المحلية، وطواعيته وقدرته على استلهام أدوات وتقنيات فنية متنوعة من الشعر والدراما والسينما والتراث القصصي الشفاهي، وتمثله السريع لمنجزات العلوم الإنسانية والطبيعية (النظرية النسبية والشخصية الرمادية على سبيل المثال)، وتفاعله مع تطورات الفكر الأدبي المحلي والعالمي. وأحسب أن كل ذلك يتكون من خلال التفاعل الدائم مع تنوع تصورات الفعل البشري وتصويره [1]. فالشكل الروائي في جوهره صورة لغوية مكتوبة للفعل

البشـري، وهذه الصـورة تتشـكل من خـلال عـوامل عـديدة وعناصـر متنوعـة وعلاقات متجددة باستمرار. هذه العناصر والعلاقات لا تتجاور في ما بينها بل تتفـاعل وتتداخل لتولد بنيـة روائيـة. وهـي بتفـاعلها الذاتـي والموضـوعي والداخلي والخـارجي تشكل مكونات الشكل الروائي. إنهـا بتـعـبـيـر آخـر عناصر تكوينيـة متـحركة، تتحكم في ولادتها وتشكلها وتفاعلها وحركتها حركةٌ أخرى هي الرؤية الفنية.

وقـد شـهـد مـسـار الرؤية الفنيـة الـروائيـة العـربيـة تجـارب تجـديدية عديدة متنوعة في فترة زمنية قصيرة نسبيا. وأحسب أن هذه التجارب التـجـديدية قـد لقيت تـرحيبـا عـامـا من قبـل النقـاد العـرب (مع التـعـدد والتباين النسبي في المواقف منها) أكثر مما لقيته تجربة الشعر العربي الجديد. وأعـتـقـد أن ذلك يعـود (من ضـمـن عـوامل عـديدة) إلى غـيـاب المحـافظين عن مـيدان المـمارسـة الروائيـة إبداعـا ونقـدا [٢]. فـالشـعـر فن العرب الأمثل قرونا عـديدة. والرواية فن حديث بلا جدال. والمحـافظون خـاضـوا مـعـركتهم ضد فن الرواية في مـرحلة النشـأة لكنهم أدركوا بعد فـترة أنهم خـاسـرون في هذا المـيدان لعدم وجـود الرواية – النمـوذج في التراث العربي [٣].

ويمكن القـول – إضـافـة إلى مـا تقـدم – إن من أهم العوامل المساعدة على التجديد، في مسار الرؤية الفنية الروائيـة العربية، المؤثرات الأجنبيـة. ومسألة المؤثرات الأجنبيـة من المسـائل المهمـة جدا، لأنهـا تفرض الحـديث عن الحـداثة في الأدب، كما قد تثير كثيرا من الإشكاليات على الصعيدين الأدبي والنقدي، ومن نافلة القول التأكيد أن لها أبعادا متعددة على جميع المستويات. ومع ذلك، فإن الظاهرة المدروسة هنا تفرض الحديث عن هذه المسـألة بشكل موجز عبر خطوط عامة جدا.

ثانيا: مسألة المؤثرات الأجنبية

فـالحـديث عن المؤثرات الأجنبـيـة يعني الحـديث عن ظاهرة التـأثيـر والتأثر، وهـي ظاهـرة تفـرضهـا شـروط عديدة أهمهـا الاحتكاك الحـضاري والدخول في بوتقة القرن العشـرين والاتصال بمنجزاته. ومن نـافلة القول التـأكيـد أيضـا أن ظاهـــرة التأثيــر والتـأثـر غيـر إراديـة، بمعـــنـــى أننـــا

لا نستطيع رفضها أو منعها بجدار كتيم وإلا أصبحنا خارج العصر الذي نعيش فيه. ومع ذلك فإن طرفي المعادلة - مدى التأثير ومدى التأثر - يخضعان لوضع الأمة الحضاري، أهي أمة فاعلة أم أمة منفعلة؟ وفي وضعنا الحضاري الراهن هل يمكن تقبل المؤثرات الأجنبية بشكل مطلق؟ أم يجب أن تمر عبر مصفاة محددة تقاس بها لتتلاءم مع البيئة المحلية؟! إن الناس كثيرا ما يتقبلونها إذا شعروا بأنها تلبي حاجات أساسية أو تسهم في تلبية حاجات أساسية مستجدة. وإذا كان تقبل الماديات أسرع وأيسر، فإن تقبل الأفكار أو التأثر بالأفكار «الأجنبية» كثيرا ما يخضع لعملية طويلة من الأخذ والرد والمراجعة في محاولة لأقلمتها مع ظروف البيئة الجديدة، فالبيئة المستقبلة تحتاج إلى وقت لقبولها أولا، والتفاعل معها ثانيا، ومن ثم استلهامها أي تمثلها بحيث تصبح أخيرا جزءا لا يتجزأ في بنائها الفكري أو نظامها المعرفي.

وعلى الصعيد الأدبي، فإن المشكلة أكثر تعقيدا، نظرا إلى ما يتميز به الأدب من خصوصية واستقلالية نسبية كبيرة. لهذا، فإن الحديث عن الأدب في مجالي التأثير والتأثر موضوع متشعب وشائك بلا شك، ومع ذلك فمن الضروري تمييز ثلاثة مستويات في هذا المجال بحيث يمكن أن تعد بشكل أو بآخر - وبشكل قابل للحوار والمناقشة والتعديل - بمنزلة معايير موضوعية لمسألة المؤثرات الأجنبية ومدى إسهامها في تجديد بنية المسار الروائي العربي:

أولا: المحاكاة

وفيها يتم التأثر بالآداب الأجنبية بما يشبه النقل الآلي (التمصير، التعريب... إلخ).

ثانيا: التفاعل

وفيه يتم اقتباس التقنيات الفنية وتوظيفها (الاستفادة منها)، بحيث يختفي النقل المباشر والمحاكاة الآلية إلى حد كبير، ويمكن تسميته بالتضمين، إذ تظل هذه الأدوات والتقنيات دالة على الاقتباس. وهذا المستوى يتوسط مرحلتي المحاكاة والاستلهام.

ثالثا: الاستلهام

في هذا المستوى يتم تمثل التقنيات والأدوات، أي توظيفها بدرجة عالية من الإتقان والوعي، حيث تندغم هذه التقنيات في نسيج العمل الإبداعي، وحيث يأتي توظيفها ضرورة حتمية تفرضها الرؤية الفنية المعاصرة لأزمة من أزماتنا الجوهرية المحلية (٤).

ولا شك في أن هذا الترتيب (المحاكاة - التفاعل - الاستلهام) يعكس قيمة وموقفا من مسألة المؤثرات الأجنبية، كما قد يعكس مراحل تأثر الأدب العربي الحديث والمعاصر بالآداب الأجنبية. ومن الإنصاف القول إن مرحلة التأثر الآلي في بداية القرن العشرين قد أسهمت في مسار الرواية العربية بشكل إيجابي (خلق جمهور من القراء، إلانة اللغة للتعبير عن نوع أدبي جديد، لفت الأنظار إلى حساسية أدبية جديدة... إلخ، وفي المقابل لا بد من القول إننا اليوم - أي في نهاية القرن العشرين - أكثر ما نحتاج إلى استلهام التقنيات الأجنبية، لأن هذا الاستلهام - التمثل يضيف جديدا إلى بنية الرواية العربية، وهو ما يعني تجسيد الحداثة المنشودة بشكل حقيقي أي تجسيد ما يمكن أن يسمى الحضور الإبداعي لا الحضور الاتباعي.

ثالثا: محاولة تجديدية

لعل هذه المقدمة العامة جدا ضرورية لولوج تجربة روائية جديدة كل الجدة في مسار الرواية العربية، هي التجربة التي صاغها الأديب فاضل العزاوي تحت عنوان عام «الديناصور الأخير». وهي جديدة إلى حد يمكن اعتبارها قمة ما وصل إليه التجريب في ذلك المسار. فهي تتمرد على كل المعايير الجمالية الروائية المعروفة. وربما تطمح إلى تحطيم المعايير النقدية المتداولة. وهي تحاول أن تجسد تجربة اللامعقول وتنهل من تيار روائي حديث جدا هو تيار الرواية الشيئية الذي يطلق عليه أحيانا تيار اللارواية Anti - Novel، وهي رواية تضطر المرء إلى قراءتها مرات عديدة، وسأعترف بأن تعاطفي كان يزداد في كل قراءة مع هذا الكاتب المتمرس، لكن تعاطفي مع هذه التجربة ومع كاتبها لن يمنعني من استخلاص مكونات هذا الشكل الروائي الجديد، وتسليط بعض الأضواء لفهمه في

سياق فن الرواية العربية أو سياق علاقة النص بالقارئ، فكما يتردد هذه الأيام لا يكتمل النص إلا بقراءته، كما لن يمنعني هذا التعاطف من إدراج هذه المحاولة التجديدية ضمن المستويات التي أشرت إليها قبل قليل: المحاكاة - التفاعل - الاستلهام، وبالتالي محاولة الإجابة عن مدى إسهامها في تجديد بنية الرواية العربية. وبداية لا بد من الاعتراف - كذلك - بصعوبة نقد أي نص روائي يتصف بالجدة لأنه يفرض معايير جديدة، وربما مفاهيم أدبية ونقدية جديدة. وفي حالة «الديناصور الأخير» تتضاعف تلك الصعوبات، إذ تحاول هذه الرواية التمرد العنيف على التقاليد الجمالية الروائية المعروفة. لذا فالمعايير المعروفة قد لا تصلح للتعامل مع هذا الشكل الجديد، لأنها لا تتواءم مع منطقه الخاص. وأحسب أن الموضوعية تفرض الخضوع الجزئي لمنطق هذا الشكل الروائي للتعامل معه من داخل منطقه لا من خارجه. فهنا لا يحسن البحث عن التسلسل والترابط والسببية في بناء الحدث أو انسيابيته، كما لا يحسن الحديث عن الشخصيات وأبعادها وبيئتها وبنائها أو تماسكها وتفككها، ولا حتى عن تماسكها المفكك بفنية أو تفككها المنسجم كما لا يحسن الحديث عن تطور صورة البطل وتفاعله مع الأحداث والزمان والمكان أو حتى عن الجماليات السردية المعروفة واللغة التصويرية ومهمة الحوار... إلخ، لأننا إزاء شكل جديد كل الجدة يتمرد على كل هذه الطرق والأساليب والمناهج الفنية وما تعكسه من قيم بالطبع. لأنه يحاول من خلال هذا التمرد العنيف تجسيد قيم أخرى. إن لم أقل إن التمرد الفني هنا يعد بحد ذاته قيمة أساسية من القيم التي يحاول تجسيدها هذا النص.

رابعا: إشكالية العنوان

ما إن نقرأ عنوان الرواية [٥] حتى يجبهنا بإشكالية تتبدى في العنوان الفرعي: «قصيدة رواية»، وهو يذكر بنحو من الأنحاء بمصطلح إشكالي آخر هو قصيدة النثر. وبالفعل فإن رواية العزاوي تتحرك بين النثر ولقطات من الشعر المكثف وتوظف أحيانا في بعض المشاهد (وهي ليست مشاهد بالمعنى المألوف) تقنيات من المسرح المعاصر. لكن العنوان الفرعي (قصيدة - رواية) يوحي بمحاولة التمرد على الحدود الواضحة أو شبه الواضحة المتعارف عليها

في التفريق بين الأنواع الأدبية [٦]. وهناك عنوان فرعي آخر «كتاب جديد لمخلوقات فاضل العزاوي الجميلة» قد يثير إشكالية أخرى، لأنه يُذكّر برواية «مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة» التي صدرت عام ١٩٦٩ ولقيت اهتماما من النقاد إبان صدورها.

والملاحظ أن هذا العنوان الفرعي يصاغ بطريقتين، فالغلاف الخارجي يحمل عبارة «كتاب جديد لمخلوقات فاضل العزاوي الجميلة»، بينما يحمل الغلاف الداخلي عبارة أخرى «كتابة جديدة لمخلوقات فاضل العزاوي الجميلة» وبين العبارتين فرق واضح. إذ توحي الأولى بأن هذه الرواية جديدة [٧]، بينما توحي العبارة الثانية بأن هذه الرواية إن هي إلا مجرد كتابة جديدة للرواية الصادرة عام ١٩٦٩، وهذا يعني أن الكاتب قد أضاف أو حذف أو حور أو عدل، وهو ما له دلالته المهمة في ولوج عالمه الروائي، وفي البحث عن تطور رؤيته الفنية وعن العوامل التي دفعته إلى ذلك.

والأرجح، بل الأكيد، أن «الديناصور الأخير» كتابة جديدة للرواية القديمة. فالسارد (س) صاحب الجهاز السري الذي يقوم بتدمير العالم من خلال اختراعه هو هو. كما أن الكاتب نفسه يؤكد لنا بالمقدمة المعنونة «إيضاح مشترك» من المؤلف وبطله س الذي يلقب بالديناصور، وبأسماء عديدة أخرى، أنه قد مر بتجربة مضنية حين هم بنشر النص الأول عام ١٩٦٩، وأن الرقابة قد حذفت أشياء كثيرة منه. ويعترف بعد ذلك، صراحة، بأن المؤلف وديناصوره «قد قاما بإجراء تغييرات وجدها المؤلف وديناصوره على حد سواء ضرورية» (ص ٩)، ويذكر أن النص الأول «ظل طيلة ستة أشهر ينتقل من رقيب إلى رقيب دون أن يغامر أحد بالموافقة على نشره. وكان كل رقيب يضع خطوطا حمراء تحت جمل، مقاطع طويلة، وأحيانا فصول بأكملها». ويشير المؤلف إلى أنه أذعن لأوامر الرقيب «وبدأنا نحذف ونحذف حتى كادت تظهر عظام الديناصور»، وعندها أقر بأنها «ستكون أول رواية تقرأ بالشفرة»، وهذه العبارات تدل على عدم رضى المؤلف عن النص الأول بعد نشره. كما قد تعكس شيئا من معاناة الأديب العربي. والكاتب يؤكد أنه لا يريد في النص الثاني: «استعادة ما فقده الديناصور وحسب، بل تكثيفه وتعميقه أكثر»، ولعله يفعل ذلك لسببين:

الأول: نمو خبرة الكاتب بعد عقد كامل.
الثاني: موقف النقاد من النص الأول.

وبالنسبة إلى السبب الأول فإن الكاتب يعترف بذلك، إذ يقرر في المقدمة أيضا «إنها الرحلة ذاتها مع الديناصور، لكن بعد عشر سنوات من الرحلة الأولى، حيث ازداد المؤلف خبرة بالديناصور الذي كان جديدا عليه بعض الشيء»، ويضيف «أما (س) بطل هذه الرواية فسواء كان يلعب دور المخترع الشرير أو القائد الثوري، الشرطي، أو السجين، القديس أو الشيطان، فإنه يقذف نفسه دائما في هذه الحرب القائمة، ويعي تحولاته لحظة بعد أخرى، وهو يعرف أنه مأسور بالأضداد، تشكل وحدته إنه إذ ينهدم يولد ذلك الجديد الذي يضيء الليل، الليل الإنساني» (ص١١ وما بعدها).

أما السبب الثاني، أي موقف النقاد من النص الأول، فإن الكاتب لا يعترف به صراحة. لكن السبب الثاني يشير إلى الدور المهم للنقد في تشكيل الأعمال الأدبية وتغييرها وتحويرها. ويبدو أن تجربة المؤلف مع النقاد - من خلال النص الأول - كانت مريرة. فهو يسخر منهم في المقدمة سخرية لاذعة، ويذكر عنهم قصصا طريفة مضحكة، حتى أن هذه القصص قد «أثارت الديناصور إلى حد أنه كاد يختنق بضحكته وقد تغير سلوكه بعد ذلك تماما إزاء النقاد، حيث كان يرفع قبعته وينحني محييا إياهم بابتسامة ماكرة كلما التقى بواحد من هذه الفصيلة العجيبة من الناس على قارعة الطريق. والأغرب من ذلك أنه راح هو الآخر يسرد قصصا طريفة عنهم» (ص ٨). وفي موضع آخر لا يخفي انزعاجه وأسفه «ويأسف الديناصور أن بعض النقاد لم يدركوا هذه الحقيقة، متهمين المؤلف بالمغامرة الشكلية أو التجريبية - وربما كانوا على حق في شكواهم هذه فهم يؤمنون بالثبات: ثبات العالم، ثبات الأخلاق، ثبات الفن، وأن الثورة - هذا إذا ما تحدثوا عن الثورة! - تعني أن ترتدي الثوب ذاته ولكن بالمقلوب...» (ص ١٢). فاستعادة ما فقده النص الأول مع محاولة التكثيف والتعميق تأتي بدوافع الخبرة - كما صرح - وبدافع النقد وإن لم يصرح. يتضح ذلك - إضافة إلى ما تقدم - من تباين عنواني النص الأول والنص الجديد. إذ يوحي عنوان النص الأول «مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة»

بتعاطف تام مع «أبطال» الرواية، بينما يوحي العنوان الثاني «الديناصور الأخير» بالكشف أو التعرية. ولا يستدل على ذلك من العناوين وحسب، بل من خاتمة النص الجديد التي تبدو مقحمة على السياق الروائي برمته وهو ما سنقف به بعد قليل.

غير أن التغيير والتعديل والإضافة لا تعني أننا إزاء رؤية جديدة مغايرة لرؤية النص الأول بل يمكن القول مع الكاتب «إنها الرحلة ذاتها مع الديناصور، لكن بعد عشر سنوات من الرحلة الأولى» (ص١١).

خامسا: الشكل الخارجي = التفكك = العبث

تتألف الرواية أو القصيدة - الرواية (على حد تعبير الكاتب) من عشرين نشيدا لكل عنوانه، وهذه الأناشيد مبعثرة متناثرة مفككة، بل إن المشهد الواحد غير مترابط. فلكل شخوصه وأحداثه وتقنياته. وهي ليست شخوصا عادية على أي حال. كما أن الأحداث ليست مألوفة في الأغلب الأعم وغير مرتبة بالمرة. فهناك قفزات مستمرة فمن سرد إلى شعر إلى حوار غامض، ومن ماض إلى حاضر، ثم ضمائر متعددة في الجمل المتجاورة، ثم إلى تكنيك مسرحي يشترك فيه الكورس والسارد والمؤلف في انتقالات لا تخضع للمنطق المعتاد. ثم هناك الأحلام والكوابيس ولقطات من المونتاج السينمائي. وتبدو هذه القفزات أو الانتقالات غير متمحورة. فالموضوع غائب والشخصيات مجرد أسماء أو رموز أو حروف. فالشكل يتصف باللاترابط والتبعثر والتشتت، وكأن الكاتب يتمرد على كل سببية ليضفي على عالمه منطق التفكك أو منطق العبث. وإذا اعتبرنا هذه الأناشيد مشاهد، فإنها بتجاورها (إذ يمكن التقديم والتأخير وحتى الحذف من دون أن يتأثر بناء الرواية) تكاد تشكل مناخا روائيا. ولعل ما يضفي عليها هذه الصفة أنها تشترك في ما بينها في قتامتها وكآبتها أولا، وفي كون راويها واحدا. مع أن هذا الراوي يأخذ صورا متعددة وأسماء متنوعة فهو الديناصور و«س» والشبح والمؤلف... إلخ، وأحيانا يحدث التناوب، في ما بين هؤلاء الرواة، فيستخدم ضمير الغائب في جملة للحديث عن الديناصور مثلا، ثم سرعان ما يتسلم دفة السرد الديناصور أو «س» أو الشبح من دون أن يحس القارئ أن هناك فواصل محددة أو مسببة.

وإذا وقفنا عند النشيد الثاني وعنوانه «وراء نجمة الصباح» كمثال نبين من خلاله الطريقة التي صيغت بها أناشيد الرواية، فسنجد في هذا النشيد أن السارد يبدأ بالحديث عن الظلمة وظل المرآة والمرأة الجميلة وصنع الأحلام، كما يستخدم الفعل المضارع بكثرة، ثم حوار مع المهرج الصغير عن الخديعة والغش يلي ذلك عنوان صغير «قصيدة سينمائية عن حلم» ونقرأ تحت هذا العنوان:

لقطة عامة: الكاميرة تتحرك على بحر متموج
يدخل عصفور في الصورة. تظهر كتابة فوق الأمواج
التي تصلنا ضجتها (الغواصة)
لقطة قريبة: بحر ليلي. الديناصور يدخل إلى غواصته
لقطة نصف قريبة: الغواصة تحت الماء
لقطة عامة: ليل. بحر. غواصة.
صوت امرأة:
حقا نحن نحتاج إلى غواصات كثيرة
حيث تنتظرنا آلاف البلدان والجزر لنسافر إليها
حيث يمكن أن نكتشف قارات جديدة
حيث يمكن أن نخوض حروبا نكسبها
وأخرى نخسرها
وأيضا حيث يمكن أن نهبط إلى آخر ماض
للانسان... إلخ (ص٢٣).

وبعد هذه «اللقطات ننتقل إلى السارد مرة أخرى حيث يروي لنا عن عثوره على ذئب صغير تحت سريره. ويخاطب القارئ أكثر من مرة. ثم نجد عنوانا صغيرا آخر «المجوس والمعلم»، وتحته ستة أسطر ثم عناوين أخرى متعددة هي «النهر والريح، السجن الجديد، القتل والحقيقة، أنا وسباستيان»، ثم يروي السارد عن نفسه وأمراضه واهتماماته، ثم حوار بين السارد وشخصية أخرى غير معروفة ثم انتقال للسرد مرة أخرى وحوار وسرد وأحداث متناثرة في أماكن متباعدة غامضة وأزمان متنوعة وأسماء مثل فيوليت و«س» وذات الساق العاري... إلخ.

وإذا كان تلخيص الرواية المألوفة يشوهها فإن تلخيص هذه الرواية غير ممكن بسبب القفزات المتنوعة والانتقالات غير المسببة داخل المشهد الواحد، بل إن العناوين الفرعية داخل المشهد تبدو مكثفة ومبتورة وأسماؤها متعددة. وكذا الشاهد أو الأناشيد تبدو متناثرة مبعثرة مشتتة لا يوحد بينها - كما قلت سابقا - سوى مناخها الذي يعكس القتامة واليأس والكآبة. وحتى لو أمكن تلخيص هذه الرواية فإنه سيفقدها قيمة رئيسية تهدف إلى تجسيدها من خلال اللاترابط والتفكك تتمثل في العبث. وهي قيمة تبدو مترابطة مع القيمة السابقة - التمرد - التي نلمح بذورها في عنوان الرواية الفرعي (قصيدة - رواية) وفي الرفض العنيف للمعايير الجمالية الروائية المعروفة.

على أي حال، فإن المناخ الروائي الذي يجسده هذا الشكل يتصف بالسوداوية والخديعة وخيبة الأمل والإحباط والقلق والتوتر واللاجدوى واللامنطق والعبث والسأم والوحدة والغربة والاغتراب، إلى آخر ما هنالك من كلمات تضاف لتدل على هذه المعاني.

وبالطبع فإن هذه المعاني توحي بدلالة هذا الشكل، كما قد تعكس رؤية خاصة للحياة، وإذا حاولنا استنباط بعض عناصر هذه الرؤية من خلال التركيز على علاقة الأزمان الثلاثة فسنجد مثلا أن الأحداث الماضية المتناثرة والمبعثرة عبر الأناشيد لا تعكس سوى الموت والضحايا البريئة والقتل المجاني. أما الحاضر فيتصف بالخديعة والزيف والإحساس بالفراغ والسأم والتعسف والعنف والموت البطيء، فكثيرا ما يحس السارد أنه جثة تتحرك بين جثث الآخرين، وهناك مشهد بعنوان «يوميات جثة». أما المستقبل فيبدو أكثر رعبا وخطرا من الماضي والحاضر، ففيه الموت الحقيقي لا المجازي. فالعالم «موحش» والتاريخ ليس له معنى، «فالأيام تعاش لكي يكون هناك تاريخ يمكن التحدث عنه»، والإنسان - كما يدل الشكل الروائي - وحيد خائب مقهور مقموع دائما. ومنذ الأزل وهو يعيش في كون معاد. إنه «مهجور في العالم» [٨]، على حد تعبير سارتر. فالزمن دائرة مغلقة والإنسان يدور فيها بلا نهاية، وهو في دورانه لا يجد سوى الكآبة واليأس والموت والعبث الذي لا يستطيع الفكاك منه - على ما يبدو - إلا بتدمير العالم!

سادسا: ملامح السارد

وإذا كان العالم على هذه الدرجة من القتامة والغموض واليأس والعبث، فلا بد من تدميره، وهذا ما فعله السارد. وهو يخوض معركته وحيدا ضد العالم «رجل واحد ضد العالم. هل يمكن ذلك» (ص١٢)، لكن ما أزمته بالتحديد؟ وما ملامحه؟ ماذا يريد؟ ما مواقفه؟ هل له منهج حياتي محدد؟ بم يحلم؟ وكيف يفكر؟ هذه الأسئلة ربما بدت إشكالية من وجهة نظر الراوي - المؤلف لأننا فعلا إزاء سارد إشكالي. فهو قلق متوتر حائر غامض، أفعاله لا تخضع لمنطق ومواقفه غير معللة. وهو نفسه تائه ضائع شريد لا يعرف ما يريد. وهو منذ البداية يعترف لنا صراحة «فأنا لا أعرف الكثير عن مواقفي، فبعد كل شيء وربما قبله أيضا كنت إنسانا قلقا يصعب تحديد ما يريد» (ص١٨)، بل يعترف بما هو أكثر من ذلك بأمراضه وعقد النقص المتغلغلة في نفسه «فأنا أنسى صورة الآخر، أنسى صورة الأشياء بسبب من اهتماماتي اليومية بأمراضي الخاصة، وغالبا ما اعترف لنفسي بنقائصي التي تسمن مع العصور. لقد فقدت حاسة المتفرج منذ زمن. إنني أرى العالم داخل نفسي، ولا أملك سوى الأسئلة، وإذ أكون وحيدا تعتريني أوهام جديدة، سرية بعض الشيء، تمنحني بعض السلوى» (ص٢٧)، وهو يعيش دون أي منهج فكري أو حياتي، فهو «لم يكن يحب أو يكره. رجل ضد المشاريع» (ص٣٩)، وحين يستخدم ضمير المتكلم «فأنا رجل من دون أمل أو أهداف» (ص١٠٣).

لذا تبدو شخصية السارد شخصية تجريدية هشة وغير متمرسة بوقائع الحياة العامة القائمة على التنوع والتعدد. فهي لا تقف على أرض، بل تدور في فلك تجريدي بعيد عن أي واقع. ولا تكاد تدنو من الواقع حتى تصطدم به وتعلن رفضها له إلى حد التدمير. فحين يتعرض لخديعة من قواد وعده بإحضار امرأة جميلة فذهب ولم يعد نراه يعلن «إن الخديعة تركز الوجود لفرط شدتها» (ص١٦)، لكن هذه الحادثة - خديعة القواد! - ليست بسيطة من وجهة نظره إذ تفجر لديه خيبة شديدة، وحزنا دفينا ويأسا مخزونا يحتاج للتعبير عنه إلى الانتقال من النثر إلى شكل أكثر كثافة وإيحاء واستيعابا، «الشعر»:

وإذ تعبت من الانتظار قررت أنا الآخر أن أسدل ليل اليأس على فتاة الوهم وأعود إلى الشقة:

وحيدا يعود الجندي
بعد الهزيمة
تاركا حذاءه في الرمل
وحيدة تعود الأم إلى البيت
تاركة قبلتها على جبين طفلها الذي
سيأخذونه للشنق عند الفجر
وحيدة هي الشجرة
تقلقها الريح
وحيد هو الجسد
ووحيد هو
عبور الليل إلى النهار ... إلخ (ص١٦ و١٧).

وهذه الحادثة نفسها ينبغي ألا توحي بأن السارد يعاني من كبت جنسي مثلا، لأننا نراه بعد قليل وهو يرفض أن ينام مع فتاة دخلت غرفته وطلبت إليه أن ينام معها. وهو لا يحس مثلا أنه بدوره يمارس الخديعة حين يطلب من قواد إحضار امرأة. إن السارد يؤكد براءته في أكثر من موضع. فهو يعتقل ويعذب ويهان ويهدد بالموت وهو بريء. وهو يسترسل في الحديث عن التعذيب الوحشي وعلاقة الإنسان بالجسد، محاولا صياغة الأفكار الوجودية حول الوعي الجسماني، وعلاقة الأنا بالجسم، والتجسد وما إلى ذلك، وهو ما سأقف به بعد قليل. لكن تصرفات السارد تبدو عبثية. وكثيرا ما يحاول تأكيد استهتاره بالمبادئ الأخلاقية:

«تقدم خطوات في الشارع الموحل. وكان يرى الدم في كل مكان. تقدم خطوة أخرى. حدق في طفل جميل. ضربة واحدة ويموت. تقدم خطوة أخرى وقال بازدراء: سيان عندي أن أقتل أو أن أقتل سيكون هناك جثمان على أي حال»، (ص٤١ وما بعدها).

لكن اتخاذ السارد أسماء متعددة: الديناصور، الشبح، س، المؤلف... قد يهدف إلى الإيماء أنه يحمل أوزار كل العصور. وربما يهدف الكاتب من وراء ذلك إلى القول مع أبي الفلسفة الوجودية كيركغارد إن الإنسان «مركب من الزمان والأزل، ووقوع توتر قاتل أمر لا يمكن تجنبه» [٩].

سابعا: علاقة السارد بالآخر

لكن الخديعة التي تركز الوجود، والبراءة المسحوقة في هذا العالم لا تكفيان لتحديد أزمته ورؤيته العدمية. بل يضاف إليهما علاقته بالآخر. هذه العلاقة التي تأخذ حيزا كبيرا في السرد. وهنا لا بد من التأكيد أن رؤية السارد العدمية للحياة لا تأتي نتاجا لتلك التجارب بل إن هذه التجارب تأتي لتؤكدها وتجسدها وتسوغها كذلك. ويبدو أن علاقة السارد بالآخر هي سر أزمته الحقيقية. ففي النشيد الأول يخبرنا السارد أنه «مرتبط بالحياة مثل رجل يسير إلى المشنقة» (ص١٤)، فالآخر هو العدو والخصم. والصراع بين الأنا والآخر صراع نفي. فالآخر يجثم فوق صدره ويخنقه، لذا لا بد من التحرر منه بتدميره. «وكان كل ما بيني وبين العالم هو الرغبة في قتلي» (ص١٠١)، وفكر في نفسه «كنت أقصد أنني لست مثلهم، وربما كنت ضدهم. وفي الحقيقة كان يريد أن يتحرر من الآخرين» (ص٥٣). وهو يرى أن أي علاقة مع الآخر تعني العبودية «لقد كان آدم حرا هو الآخر. فعندما قذف به من الفردوس إلى الأرض بسبب ضعفه تجاه المرأة سقط في الجزيرة العربية أما حواء فقد سقطت في الهند. ورغم أنهما كانا حرين تماما، كل في مملكته، إلا أنهما جاهدا من أجل أن يلتقيا مرة أخرى. لقد كانا يسعيان إلى عبوديتهما المشتركة، لكم كانا غبيين يا إلهي!» (ص٥٠)، إن هذه الفقرة الرمزية تجسد رؤية السارد للإنسان الذي تهيمن عليه العبودية منذ بدء البشرية بسبب وجود الآخر. كما قد توحي بإحساسه بالاغتراب الكلي الكوني. لهذا يبحث السارد عن طريق للخلاص من هذه العبودية - العلاقة بالآخر. فيجدها في الحرية الفردية المطلقة. ولا شك في أن كل ذلك يوضح المنهل الفكري للكاتب المتمثل في الفلسفة الوجودية. فسارتر يرى أن «الجحيم هو الآخر»، وأن «خطيئتي الأصلية هي وجود الآخر» [(١٠)]، لكن إذا كان سارتر يمثل اتجاها وجوديا يرى «أن جميع المحاولات التي تبذل للوصول إلى وجود أصيل مع الآخرين هي محاولات محكوم عليها بالفشل» [(١١)]، فإن السارد استطاع أن يخوض معركته وحيدا ضد العالم وأن ينتصر!! فقد أفلح أخيرا في اختراع جهاز مميت يحيل كل ما هو حي إلى حجارة. وهو لا يشعر بالبهجة إلا حين ينجح في موت الآخرين.

- إنهم يموتون، يموتون نهائيا.
قال «س» الذي يقف أمام جهاز سري في سرداب بيته.
- سيكون العالم غدا أكثر بهجة - مدينة من دون ناس.
من دون ضجة ومشاريع ومضاجعات (ص٤٥).

هنا تتحقق رؤية العدمية فيصبح وحيدا حرا «ها أنذا حر أخيرا، دون شرطة أو جلادين، دون أصدقاء، دون زوجة دون أي شيء» (ص٥٠)، بل يخبرنا بأنه تحرر حتى من الحب «إنني حر بعد كل شيء، حر حتى من الحب» (ص٦٧)، لكنه سرعان ما يحس بالفراغ والرعب (انظر في الرواية ص٥٤).

إن الكاتب يستند إلى الفلسفة الوجودية، لكنه يأخذ منها ما يريد ويترك ما لا يريد، فيصبح استقاؤه على طريقة «ويل للمصلين»! فالوجودية تهتم بالصراع بين الأنا والآخر وبالحرية الفردية، لكن سارتر نفسه يرى أن للحرية طابعا ينطوي على مفارقة فليس هناك حرية إلا «في موقف»، وليس هناك موقف إلا من خلال حرية، فالإنسان - في ما يرى سارتر «محكوم عليه أن يكون حرا، وباعتباره كذلك فإنه يحمل على كاهله عبء العالم بأسره، أي أنه مسؤول عن العالم بالمعنى العادي لهذه الكلمة» [١٢].

إن الرواية تهتم بعرض الأفكار الوجودية إلى درجة يشعر معها المرء بأن الكاتب يتوسل بالأحداث والتقنيات الفنية لصياغة هذه الأفكار بطريقة أدبية. ومع حرصه على أن ينتمي عمله إلى الفن الروائي أكثر من انتمائه إلى الفلسفة، فإن انشغاله بالأفكار الوجودية بدا واضحا، وليس أدل على ذلك سوى عرضنا لفكرة الوعي الجسماني التي اهتمت بها الفلسفة الوجودية والرواية.

ثامنا: علاقة السارد بالأنا

كما اهتمت الرواية بالعلاقة بين الأنا والآخر بشكل ملحوظ، فإنها اهتمت بعلاقة الأنا والأنا بشكل واضح كذلك. فالسارد يدرك أن الحرية المطلقة التي يسعى للوصول إليها لا تتحقق من خلال التحرر من الآخرين فقط، بل لا بد من التحرر من نفسه أيضا. وإذا كان السرد الروائي قد عبر عن العلاقة الأولى، من خلال علاقة السارد بالمدينة أو العالم الذي يتم تدميره، فإنه يعبر عن العلاقة الثانية (الأنا بالأنا) من خلال العلاقة

بين السارد وجسمه. ويبدو أن التحرر الأصيل المطلق يفرض وجود صلة بين العلاقتين. فالفلسفة الوجودية ترى أن هناك علاقة متداخلة بين الجسم (الوجود في العالم) والوعي والحرية. بل ترى أن الوعي هو دائما وعي جسماني. وسارتر يرى أن «الصراع بين الأنا والآخر يهدف إلى إيقاع الإنسان في جسمه كأنه شرك لا مهرب منه» [١٣]، لذلك كان رأيه أن «الجحيم هو الآخر»، فالعلاقة بين حرية الأنا وحرية الآخر تتضمن مجموعة من المحاولات، يلجأ إليها الأنا أو الآخر للانتصار على حرية الآخر. ولعل أهم محاولة يتضح فيها معنى التجسد هي محاولة امتلاك الجسد عن طريق الرغبة الجنسية، فالرغبة عند سارتر تعني «أن يحاول الأنا أن يجعل من جسد الآخر شركا لحريته - حرية الآخر - بحيث تذوب هذه الحرية وتلتصق بجسده كله، وبعبارة أخرى، هي السعي لإحداث التجسد لذات أخرى» [١٤].

إن هذه المعاني والأفكار التي تدور حول التجسد - أو الحب الاستحواذي تحضر في ذهن القارئ حين يقرأ في الرواية:

«دخلت صديقتي غرفتي، وطلبت مني أن أسمح لها بالنوم معي ليس من اللائق طرد امرأة. قلت لها إنها قد تصاب بالزكام. وكانت تعرف أنني حر بعد كل شيء، حر حتى من الحب. وهكذا جلست تقرأ، أما أنا فقد فكرت في اختراع قصيدة جديدة (ربما كانت هكذا):

الجثة

تأكل نفسها

وفقا لقانون تخترعه... إلخ» (ص٦٧)

فمثل هذه الحادثة لا ينفع معها إلقاء أضواء المعقول واللامعقول أو أي أضواء أخلاقية، لأنها - ببساطة - محاولة لتطبيق أفكار سارتر الآنفة الذكر. فالسارد يتخذ هذا الموقف لأنه يعي أن ممارسة الرغبة تقود إلى التجسد - افتقاد الحرية الفردية. لهذا يؤكد أنه حر بعد كل شيء، حر حتى من الحب. فهو يدرك أن الحب استحواذي ولا بد من رفضه للمحافظة على حرية الأنا. وهو هنا لا يسعى إلى التحرر من الآخر بل من نفسه أيضا. لذا نراه يقرر «وشعر أنه لم يتحرر من الناس فقط، إنما من نفسه أيضا. وكان مبتهجا حتى البكاء» (ص٥٤).

فالوصول إلى الحرية الحقيقية - الوجود الأصيل - تفرض امتلاك الجسد والنأي به عن الآخر و«لكنه لم يكن ليملك سوى هذا الجسد المهول. الجسد الذي سيكون ملكه لمرة واحدة فقط» (ص٤٠).

وإذا كانت تجربة الرغبة تتيح للأنا أن يمضي إلى الخارج، حيث الالتقاء المحبط بالآخر أو بجسم الآخر، فإن تجربة الألم تحبس الأنا في جسمه «ففي معاناة الألم ينكمش الموجود على ذاته ويترك العالم لينشغل بوجوده الجسماني فقط»[١٥]. وحول هذا المعنى، نقرأ في الرواية «كان الأمر يخص جسده وحده. وبشكل ما لم يكن منتميا إلى جسده الخاص. وكان قد اكتشف عن حق أنه أثناء التعذيب الجسدي يصل المرء درجة اليأس حتى من جلده. وفي لحظة قد يشعر أن كل صلة بينه وبين جسده قد انتهت. عند ذاك تصبح مهمة الجلاد شاقة جدا» (ص٤١).

ففي تجربة الألم يُبدل الجسم بالعالم «لكن ذلك لا يتم بشكل خالص وبسيط فالعالم لا يحتجب ويحل مكانه الجسم، دون أن يتغير شيء جوهري في وجود الأنا هو إمكان التجاوز. فقبل احتجاب العالم من حيث هو قطب للانتباه يمكن للأنا أن يتجاوز ذاته بصفة مستمرة، وحين يصبح جسمي موضوع اهتمامي وقلقي، فإن إمكانية التجاوز ممتنعة، بحيث يسقط الوجود على ذاته»[١٦]، ونقرأ في الرواية «ثم سقطت غائبا عن جسدي. أغلقت عيني. شعرت أن مسافة شاسعة تفصل بيني وبين جدار الغرفة التي أنا فيها. الجدار بعيد جدا. إنه البحر. المسافة في جسدي. أصابع رجلي تبعد عني عشرات الأميال. ربما تسعة أميال فقط. ليست كل أجزاء جسمي ملكي. لست مسؤولا عن تصرفات جسدي. عالمي هو الرأس فقط. وحتى رأسي ليس ملكي الخاص. ثمة رجل آخر يشاركني السكن فيه» (ص٦٦).

واضح أن الأنا هنا أنا وجودية، تدرك علاقة الجسم بالوعي وبالآخر وبالعالم الخارجي، وهي تسعى إلى التحرر من الذات وتبحث بدأب عن الماهية والمطلق.

تاسعا: الإطار الزماني - المكاني

لكن استمرار الألم بلا أمل أو نهاية يجعل طريق الخلاص مسدودا. أي يجعل إمكان الانتقال من لحظة إلى أخرى، أو من الحاضر إلى المستقبل، مستحيلا. وهذا يعني مراوحة عبر الزمان. فالأزمان الثلاثة تفقد أي تمايز،

وهو ما يجعل دائرة الزمن مغلقة مكرورة، مما يولد إحساسا بالسأم والعبث واللاجدوى. وقد بينت قبل قليل بأن العلاقة بين الأزمان الثلاثة تحيلنا إلى هذه الدائرة المغلقة. ولا يأتي استخدام الفعل الماضي إلى جوار الفعل المضارع لتوليد حركة بمقدار ما يأتي لتأكيد التشابه. لهذا كله، يفقد الزمن في الرواية أهم خصائصه - التتابع - ولا يعود هناك فرق في الحديث عن الماضي أو الحاضر أو عن «حاضر الماضي» أو «الماضي المستعاد»، إذ يتحجر الزمن ويصبح عندئذ حاجزا لا يمكن التفاعل معه أو التغلب عليه. وحتى لو نجح السارد في ذلك فإنه لن ينتقل إلى زمن جديد. لأن تتابع الزمن يؤدي إلى المستقبل - الموت «كان الزمن، المستقبل على الأقل شيئا خطيرا بالنسبة له، الموت في المستقبل» (ص ١٠١).

فالماضي والحاضر والمستقبل كتلة واحدة لا حياة فيها، والتاريخ جثة هامدة. والزمن مفقود. والسارد كثيرا ما يعبر عن فقدان الزمن «وكانت ساعة البريد المركزي قد توقفت، وفقدت المدينة زمنها. منذ البداية والزمن غير موجود» (ص٨٥).

لهذا ينتقل السارد من استخدام الفعل الماضي في جملة إلى استخدام الفعل المضارع في الجملة التي تليها، وتتنوع الضمائر من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم إلى ضمير المخاطب، مع أن السارد واحد وإن اتخذ أسماء متعددة. والقارئ لا يحس من خلال ذلك كله بالتغير، فالمواقف ذاتها والشعور لا يتبدل.

والكاتب يكثر من استخدام الألفاظ التي تدل على الزمن، لا سيما في عناوين الأناشيد، كما يكثر من استخدام لازمات زمنية (١٧) لكننا في الحقيقة نتحرك خارج الأزمان الثلاثة ما دام القاسم المشترك هو الموت «والناس في الماضي والمستقبل ما دام الحاضر مسكونا بالموت» (ص٨٤).

لكن تحجر الزمن وتحويله إلى جثة لا يكون من أجل إبراز المكان وخصائصه، كما يفعل روائيون آخرون.، أي لا يوظف الزمن هنا في خدمة توأمه المكان. فنحن إزاء موقف لاتاريخي. والإنسان ليس كائنا تاريخيا يتفاعل مع المكان والزمان، والبيئة والمؤثرات الأخرى. وعلى الرغم من ذكر بغداد مرات متعددة (١٨)، ودجلة وكركوك وبعض الشوارع والمحال المعروفة، فإن القارئ يحس بأن الرواية تدور في جو أثيري، إن

لم أقل في تلافيف الدماغ. فكأن المشاهد بمقاطعها وأحداثها وشخوصها وتهويماتها تصاغ وفقا لحركة الذهن، التي لا تعرف الثبات والاستقرار بل تعرف التنقل والقفز والتشعب والتناثر اللامنطقي. وهو ما يذكر بمفهوم ألبيركامي للعبث «انعدام التوافق أو الانسجام بين حاجة الذهن إلى الترابط المنطقي وبين انعدام المنطق في تركيب العالم، الأمر الذي يكابده الذهن ويعانيه» (١٩).

عاشرا: النسيج اللغوي

يبدو أن كتّاب هذا النوع من الروايات يهدفون إلى التأثير المباشر في القراء بديلا لفقدان المنطق والترابط. وهذه المهمة تتطلب لغة كثيفة ذات قدرات إيحائية متنوعة. ولا شك في أن لغة الرواية قد تحملت العبء الأكبر لتحقيق تلك المهمة. وهي لغة تتصف بالتوتر والكثافة الشعرية والإيقاع السريع، وهي زاخرة بالصور والرموز، والتوازيات والتهويمات أيضا.

فمثل هذا النوع من الروايات، التي تسعى إلى عدم الترابط وفقدان المنطق وتداخل الأفعال والشخصيات والأزمنة، لا تستطيع أن تحتفظ باهتمام القارئ وجذبه على متابعتها إلا من خلال الطاقة الإيحائية للغة، والإكثار من الصور والإيقاع السريع، ويلاحظ أن الكاتب يستخدم أسلوبين لإحداث إيقاع سريع: يتمثل الأول في استخدام الجمل القصيرة اللاهثة، وإن تكن الصورة هنا عبثية:

«كان غاضبا لأنهم شنقوه. لم يكن معروفا تماما. جسد لدن يتدلى، يتدلى بحرية. الريح تمس شعره. والحزن يملأ وجهه الملائكي. حدق في فتاة تسير في الشارع. ابتسمت. اقترب منها. مد يده اليسرى في وجهها. عانقته. ابتسم. صفعته...» (ص٣٣).

ويتمثل الثاني في استخدام الصور المتضافرة، حيث يستخدم الكلمة الأخيرة في الجملة الأولى في بداية الجملة التالية: «الأشجار تضيء في الصباحات العذبة ويملأ عطرها السماء. السماء مغسولة بالغيوم. الغيوم قادمة من الجبهة. الجبهة مليئة بالأعداء. الأعداء ليسوا إخوة. الإخوة أعداء في جبهات السلام. السلام ليس كلمة تقال في الحرب. الحرب في داخلي...» (ص٧٤).

ويلاحظ هنا أن الصور على تضافرها لا يدفع بعضها ببعض لتولد حركة إلى الأمام، انسجاما مع تحجر الزمن. كما يلحظ المرء انعدام استخدام أدوات الربط اللغوية انسجاما مع التفكك.

ولا شك في أن العبث والتمرد بوصفهما قيمتين أساسيتين، تسعى الرواية إلى تجسيدهما، تنعكسان على النسيج اللغوي للرواية فنلحظ - إضافة إلى ما تقدم - تمردا على الصياغة المألوفة للجملة باستخدام عبارات غامضة غير مألوفة: «قواد نظيف يقف بصمت وأدب» و«كنت أسقط في الشعر» و«كان غاضبا لأنهم شنقوه» و«أحس أنه مريض. مريض حتى الحرية» و«فجأة سقط في نفسه» و«ورأى عصفورا قبيحا يحلق من غصن إلى آخر» [٢٠]. ويصل التمرد إلى قمته، حين تميل لغة الرواية نحو تهويمات سريالية غير مفهومة، وغير مستساغة كذلك. ولعل أسطع مثال على ذلك، المقطع الذي أنقله، كما جاء في الرواية، تحت عنوان فرعي: «مرثية عقل مضطرب - اختلاط الشبح بالديناصور»:

«بدون سبق للإصرار
إزاء الثلوج
ختم كل أفعاله
أخيرا: الموت
تلو الآخر. أولئك
فيزياوي
ونقفل هذا التاريخ البائس
يؤلف الجسد في:
السرطانات في الدهاليز الزجاجية.
كفزاعة
عن الثورة
بالتهريج الصادم... إلخ (ص٦٤ و٦٥)

ومما أسهم في إنقاذ البناء الروائي، وارتقى به الإيحاءات الثرة والرموز المتنوعة، وقد وظف الكاتب الرموز أحيانا في سبيل إحداث توازيات جميلة:

«وفي مدينة بغداد، حيث يستقر الموتى هادئين، صامتين، رأى «س» الذي يلقب بالديناصور أحيانا، غاليلو جاثيا أمام محكمة التفتيش ذات الوجه الأبوي السماوي، يدلي باعترافاته عن الأحزاب التي عمل داخل صفوفها – أنا غاليلو، وفي السبعين من عمري، سجين جاث على ركبتي، وبحضور فخامتك، وأمامي الكتاب المقدس الذي ألمسه الآن بيدي، أعلن أني لا أشايع وأحتقر من يقول بأن الأرض تدور.

ضحك الديناصور: إنهم هكذا دائما!» (ص٦٣).

حادي عشر: خاتمة الرواية

التجربة، التي يجسدها هذا الشكل الروائي الجديد، تتصف بالغموض والعبث واللامنطق، تعبيرا عن غموض الحياة وعبثيتها ولا معقوليتها. وهي تشدد على الحرية الفردية المطلقة، مستندة إلى مفاهيم الفلسفة الوجودية كما تقدم. ولا شك في أن الكاتب حر في ما يختار من مفاهيم وتقنيات. وهو حر في المنابع الفكرية والفنية التي ينهل منها. لكن يبقى سؤال لا بد من طرحه وهو: أين يقف الكاتب هل يتعاطف مع هذه التجربة أم يصوغها بهدف تعريتها؟ هذا السؤال قد يرفضه البعض، كما قد يعتبره بعض آخر من إشكاليات النقد المعاصر الذي بدأ ينحو في الآونة الأخيرة إلى إغفال أثر الكاتب وموقعه وثقافته وحتى رؤيته! لكن هذا السؤال يبدو ضروريا لأنه نتاج قراءة داخلية للرواية أولا، وبسبب الخاتمة ثانيا. فبعد السياق الروائي كله يفاجأ القارئ في الصفحة الأخيرة من الرواية بسارد جديد يتحدر من السارد المهيمن على سياق الرواية. بل ويناقضه في ملامحه وتصوراته، فالسارد الجديد يقف على أرض بشرية وينضم إلى الفقراء، ويؤمن بتواصل الأزمنة كما يؤمن بالتاريخ وضحاياه، بل يريد أن يصنع تاريخا جديدا. إذ تنتهي الرواية بهذه الأسطر:

«لم يفكر الشبح في شيء لأنه لم يكن موجودا هذه المرة. كان قد انحدر منه رجل جديد انضم إلى الزاحفين الفقراء، لا يعرف شيئا عن معادلة M-20، والأكثر من ذلك أنه لم يعد يذكر شيئا عن الديناصور سوى أنه كان تاريخا. كان يريد أن يصنع تاريخا جديدا، ولكي يصنع ذلك كان عليه أن يكون هناك، مع كل ضحايا التاريخ، الشعراء والثوار وفقراء الأرض وبينهم أيضا.

ورأى أنه يرى لأول مرة في حياته الأزمنة تتصل مع بعضها الآخر. وعندما ذهب ليلقي نظرة أخيرة على شبحه، كان الشبح قد اختفى تماما كما لو أنه لم يكن موجودا، وكان مجرد وهم اختلقه مؤلف هذه الرواية بشكل اعتباطي لتسلية القراء.

صباح الخير، سيداتي... سادتي، أم ترى ينبغي أن أقول مساء الخير» (ص١٠٨). إن هذه الخاتمة التي تلخص الملامح العامة لتصورات السارد الجديد ومواقفه لا تأتي نتيجة طبيعية للسياق الروائي. لذلك قلت سابقا إن خاتمة الرواية مقحمة. فمن حق القارئ هنا أن يتساءل من أين جاءت هذه التغيرات الجذرية؟ وكيف؟ ولماذا؟ وأحسب أن الكاتب بهذه الخاتمة المفتعلة يريد أن يوحي بأنه يهدف إلى تعرية «الشبح» أو إلى تصوير العبث كمرحلة للبناء. لكن السياق الروائي برمته يؤكد عكس ذلك. وأظن أن هذه الخاتمة المقحمة قد جاءت بتأثير النقد، الذي وجه للنص الأول الصادر عام ١٩٦٩، وإذا صح هذا، فإن هذه القضية تؤكد خطورة النقد وأهميته، وأثره في مسار الأعمال الأدبية وتشكيلها، كما تقدم.

ثاني عشر: كلمة أخيرة

الطريقة التي استخدمتها في معالجة هذه الرواية فرضتها طبيعة النص المدروس. وقد حاولت - قدر الإمكان - أن أجعل هذه المنهجية مرنة بحيث تراعي منطق النص لا منطوقه. وأحسب أن النقد - في التحليل الأخير - هو وصف وتفسير وحكم في آن واحد. لذا يمكن القول إن من مهام النقد أن يبين مدى تلاحم المضمون والشكل، وأن يوضح العلاقة بين النص والقارئ من خلال الانطباع الذي يولده النص في القارئ خلال القراءة وبعدها.

وضمن هذه المستويات يتضح من الصفحات السابقة أن هناك درجة كبيرة من تلاحم المضمون والشكل. فالشكل الروائي يفتقد الترابط المنطقي لتأكيد عبثية الحياة، فالحياة تبدو في الرواية بلا قوانين أو أي روابط، ولعل الإنصاف يقتضي القول إنه إذا كان الكاتب يهدف إلى تغييب الواقع وإبعادنا عنه فقد حقق قدرا كبيرا من النجاح. فالصياغة الشعرية والنثر الموحي والصور المكدسة ولحظات التأمل الموضوعي

تبعدنا عن الواقع وأحداثه فنعيش في ظلال اللغة الشعرية. والرواية لا تدعونا إلى الحياة من خلال العبث والمآسي المتصلة، بل تطمح إلى تدمير العالم. ولا شك في أن رؤية الرواية تتصف بالتطرف والمغالاة والمبالغة. فالعالم الذي يتصف بالعبث لا يُدمَّر من أجل خلق عالم جديد بل من أجل نيل الحرية الفردية المطلقة. وهذا التدمير لا يأتي نتيجة طبيعية لصراع مرير أو تناقضات حادة. لذلك بدا خارجيا سطحيا غير مقنع حتى على المستوى الرمزي. لأن الحياة التي يعيشها السارد لا تشبه أي حياة بشرية أخرى. فهو يفتقر إلى أي صفة إنسانية معروفة. وهو قاس شرير يدمر العالم من دون أي إحساس بالذنب، بل لا يشعر بالبهجة إلاً عند رؤية الجثث وبقع الدم والأنصاب. فهو مصاب بجفاف إنساني شديد. كما بدا أن ما يحركه في حالات الابتهاج والألم تصورات ومفاهيم سابقة ليست مستمدة من تجارب الحياة. والشخصيات الأخرى في الرواية مجرد أسماء ورموز، وبالتالي فإن القارئ لا يعرفها ولا يتعرف عليها لهذا لا يحس بأي صلة بينه وبين أي شخصية أخرى. فالرواية تبدو خليطا مفككا من الإيحاءات والصور الفلسفية - إن صح التعبير - والكاتب بدا منشغلا بلغة الفلسفة أكثر من انشغاله بلغة الفن. لذلك يمكن القول بأن الرواية، وإن نجت من ثنائية المضمون والشكل، قد عانت من ثنائية أخرى هي ثنائية المستوى الفلسفي والمستوى الفني الروائي. ولا بد من التأكيد هنا أنه لا اعتراض على العبث كموضوع، لكن الاعتراض قد ينصب على الطريقة التي صيغ وقدم بها. ولعلها المسؤولة عن صعوبة تذوق هذه الرواية التي بدت رواية متعبة صادمة للقارئ، فهو لا يتابعها إلا إذا كان مهتما بالمادة الفنية وهو اهتمام يأتي من خارج الرواية، فهي تعمد إلى عملية قسر لوجدان القارئ على معايشة تجارب غير مفهومة وغير أساسية، وهي لا تكتفي بذلك، إذ كأنها تطالبه بتقبل تفسير فلسفي للحياة، قد لا يتقبله إذا ما صيغ بلغة عادية غير أدبية. وقد يعترض المؤلف وأنصاره على مثل هذا الكلام بقولهم إن الرواية لا تهدف إلا إلى إثارة القراء فقط، وإنها لا تطمح إلى أن تحظى بتأييد لأفكارها. وعند هذا الحد فإن هذا لا يعني أنها فشلت، بل حققت هدفها المتمثل بأنها فرصة للحوار، حوار النص مع القارئ. لكن المشكلة

تبقى في أن القارئ قد لا يعذر، ومن حقه أن يعترض هو الآخر قائلا إنه إذا كان صحيحا أن البيئة العربية على درجة كبيرة من الفوضى والارتباك والتأزم، فإن الصحيح أيضا أن التمرد المطلق قد يؤدي إلى تثبيت الواقع، لا إلى تغييره. وعلى الصعيد الأدبي فإن التمرد المطلق على المعايير الجمالية قد يدفع المرء دفعا إلى التأثر - أكثر مما ينبغي - بأشكال أدبية أخرى، ظهرت في سياق أدبي واجتماعي مغاير. وهو أمر قد لا يسهم في تحديث بنية روائية تخطت مرحلة الطفولة. فالكاتب ينهل من تيار الرواية الشيئية - أو تيار اللارواية - وهو تيار روائي ظهر بوصفه حلقة من حلقات تطور الرواية الفرنسية. والرواية الشيئية في جوهرها انعكاس لتشيؤ الإنسان وتوثين السلعة [٢١]. فالتقدم العلمي والتكنولوجي الهائل حوَّل الإنسان إلى رقم.

ولعله من المفيد بأن نذكر أن تيار الرواية الشيئية يعد امتدادا فنيا للفلسفة الوجودية، وقد بينت سابقا تأثر الكاتب بالفلاسفة الوجوديين من أمثال كيركغارد وسارتر وكامي وأندريه بريتون. والكاتب يعترف صراحة في النص الأول بأنه مدين لأندريه بريتون «بأكثر من عاطفة وأوسع من درب» [٢٢] أما تأثره بسارتر وكامي فيبدو مبتورا. فالتمرد الوجودي يسعى - في التحليل الأخير - إلى إبراز ما هو بشري، وهو بهذا يعمل على تأكيد الوجود البشري لا تدميره. أما الوجود الفردي المطلق فهو أمر غير ممكن ويصعب أن نصفه بالوجود البشري. وحتى حين تدعو الوجودية إلى الانسحاب من المجتمع، فإنها ترى أن ذلك يمثل الخطوة الأولى في سبيل التحرر الذي يتيح للفرد تكوين علاقات حقيقية أصيلة مع الآخرين [٢٣]. وليس مهما هنا أن نناقش إمكان نجاح الفرد أو فشله في ذلك. وحتى سارتر فإنه يرى - إضافة إلى ما تقدم - أن وجود الآخر دليل وجود الأنا. وهو حين يتحدث عن «استقلال الاختيار» فإنه يرى أن الحرية والمسؤولية وجهان لعملة واحدة [٢٤].

أما ألبير كامي الذي يُنعت عادة بفيلسوف العبث والذي يبدو تأثر الكاتب به واضحا - لا سيما في رواية الغريب - فإنه يشير ويؤكد أن «العبث ما هو إلا علاقة، علاقة انعدام التوافق بين الفرد من ناحية، وبين العالم من ناحية أخرى. فليس العبث شيئا قائما بذاته. بل هو تقابل شيئين آخرين غير العبث

نفسه... هما الوجود من ناحية والعقل الفردي من ناحية أخرى. ويترتب على القول إن العبث ما هو إلا علاقة بين العقل من ناحية التجربة ويكابدها، باعتبارها شطرا من الشطرين اللذين تقوم عليهما العلاقة، يترتب على ذلك أنه لا يمكن تصوير العبث على أنه شيء كلي مطلق» (٢٥).

* * *

على أي حال فإن رواية العزاوي تجسد لونا من الاحتجاج والتمرد العنيف على وضع الإنسان المتردي، كما تحمل بين أعطافها نزوعا نحو التجديد، ولهذين السببين كان اهتمامي بها. على رغم أن ذلك النزوع يسقط أسر رؤية عدمية. وقد بينت في أكثر من موضع أن الكاتب قد حاول أن يحوِّر ويعدِّل من النص الأول في محاولة للاقتراب من حركة الواقع الذي يرفضه بعنف. وهذه علامة مضيئة في مساره الفني. وقد دل مساره الفني (مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة - القلعة الخامسة (٢٦) - الديناصور الأخير) على أنه يمتلك قدرات وملكات فنية كبيرة، نأمل أن يوظفها لتجسيد رؤى مرئية، وهو ما سيكون له أثره الإيجابي في تجديد بنية الرواية العربية.

9

بنية السرد / التناسل اللاعضوي وتراسل الأجناس

أولا: التناسل اللاعضوي

حارس المدينة الضائعة

«إن لعبة التماهي ودلالات ترتيب العناوين ونقل القارئ من العالم المتخيل إلى العالم الواقعي وتعدد التدخلات والتعليقات المباشرة واللازمات ورفض القيم الجمالية السائدة... كل هذا يفضي بالضرورة إلى تدمير مبدأ مهم من مبادئ جماليات التلقي السائدة هو مبدأ الإيهام بالواقعية»

المؤلف

تثير رواية إبراهيم نصر الله الجديدة «حارس المدينة الضائعة» أسئلة أدبية ونقدية عديدة تتصل: بمعنى السرد، والعلاقة بين المتخيل والواقعي، وفلسفة الشكل، وجماليات التلقي. ويبدو لي أنها تطمح إلى إثارة الأسئلة والتساؤلات أكثر من اهتمامها بالإجابة. وإذا سلمنا بأن في قلب كل رواية إشارة استفهام أو سؤالا! فإن السؤال الرئيسي في هذه الرواية كامن في شكلها لا في نوعية الأحداث المروية. وأود أن أؤكد أن سؤال الرواية الكامن في نسيجها ينطوي على القيم التي تهدف الرواية إلى تجسيدها. وبهذا المعنى فإن الرواية تغدو بعيدة تماما عن «اللعبة» «الشكلانية»! وبمنأى عن حبائل التجريب الشكلي المجرد.

وأحسب أن كل هذه السمات النوعية التي تتسم بها هذه الرؤية تفرض المدخل النقدي الذي يسعى إلى البحث عن «السؤال الكامن» ودلالته وتأصيله. بكلمة أخرى يهتم هذا المدخل بمنطق الرواية لا بمنطوقها، أو الإجابة عن السؤال: كيف تقول الرواية؟ أكثر بكثير من الاهتمام بالسؤال: ماذا تقول؟ بعبارة أخرى يفرض هذا النص الجديد السعي إلى استخلاص محتوى الشكل لا محتوى النص. وهو مدخل نقدي جديد ومهم، لأنه يرى أن الصياغة تعني أكثر مما يعني المحتوى، وينطلق من قاعدة نقدية معيارية تتمثل في أن الرواية بناء من القيم، لكنها لا تتخلق أو تبرز إلى الوجود إلا من خلال شكلها (الدال).

التماهي بين المتخيل والواقعي

ما إن نلج عالم الرواية حتى نشعر بلعبة فنية تتمثل في تماهي المتخيل والواقعي. فالسارد في الرواية – وهو الشخصية المحورية – يصحو من نومه ثم يتوجه إلى عمله، فيجد مدينة عمان خالية تماما من سكانها! ويشكل هذا الحدث الإطار العام للرواية من بدايتها حتى صفحاتها الأخيرة. ويتجول السارد فزعا ووحيدا في شوارع عمان ومحالها ولا يخفي دهشته واستغرابه من «ذوبان سكان عمان» أو «اختطافهم» أو «مغادرتهم الفجائية» أو...إلخ. وتفرض وحدة السارد وفزعه العودة إلى الماضي القريب والبعيد. ويتم استحضار صور «واقعية»، أحداث حدثت معه في أماكن متعددة من خلال تقنيتي التذكر والتداعي. وتبدو هذه الأحداث متنوعة متناثرة مبعثرة. هذا الإطار العام وهذه الصور السردية والحوارية المستحضرة المبعثرة يتحولان فنيا إلى مستويين: مستوى مباشر يدور في الزمن الحاضر هو وحدة السارد وخلو المدينة من البشر، ومستوى غير مباشر متذكر مستحضر يدور في الزمن الماضي. لكن المستويين يتداخلان ويتماهيان وكل منهما يفضي إلى الآخر... أو يحل أحدهما محل الآخر... وكل منهما يفتقر إلى النمو أو الترابط، فهناك توازيات متناثرة وتفرعات مبعثرة وانتقالات لا تخضع لأي ضابط. ويشتركان – وهذا أهم – في تجسيد صور يهيمن عليها الرعب والعزلة والاغتراب والفشل والعجز والإحباط والكوابيس والأجواء

الغرائبية والعجائبية... وكل هذا يجعل المتخيل (الإطار العام، أو الحدث الرئيسي) واقعيا (على الصعيد الفني) ويجعل الصور «الواقعية» المستحضرة وكأنها متخيلة.

هذا التماهي يجسد قيمة من القيم التي تهدف إليها الرواية تتمثل في انعدام المسافة بين الواقع والخيال/ أو الواقعي والمتخيل وهو ما يعني - في التحليل الأخير - فوضى الواقع ولامنطقيته وعقمه وعبثيته. ولانكاد نمضي قدما مع لعبة التماهي الفنية حتى نكتشف في الصفحات الأخيرة من الرواية أن العالم الروائي برمته يرسم من خلال الحلم. فالسارد يحلم ... وكل الصور السردية والحوارية «المتخيلة» و«الواقعية» إنما هي ومضات ولقطات حلمية!

أضف إلى ذلك أن الفصل الأول ينتهي بعبارة «العودة إلى البداية التي سبقتها النهاية»، وينتهي الفصل الأخير من الرواية «بدعوة إلى البداية التي سبقتها النهاية»... وهذا يدل على أن البناء الروائي يصاغ من خلال «الاستدارة»... وهي تقنية دالة فكأننا في النهاية نعود إلى نقطة البدء (ننتهي من النقطة التي بدأنا بها) وهو ما يعني الدوران في حلقة مفرغة.

وأحسب أن لعبة التماهي وتمازج أحلام النوم مع أحلام اليقظة والاستدارة، تجسد قيمة أخرى... تتمثل في ثبات الزمن أو انعدام الحركة أو النمو أو التطور. فالتقدم يتم من خلال القراءة فقط. وحتى التقدم في القراءة لا يومئ بالوصول إلى نهاية ما أو غاية محددة!

المتلقي وإعادة ترتيب العالم

تتألف الرواية من ثلاثمائة وخمس وخمسين صفحة من القطع المتوسط. وتتكون من ثلاثة وثلاثين فصلا. وفصول الرواية ليست فصولا بالمعنى المألوف، كما سنرى، ولكل فصل عنوان. لكن الجديد أن عنوان الفصل لا يأتي في مقدمته أو بدايته، بل يأتي في نهاية الفصل. ففي نهاية الفصل الأول مثلا نقرأ «كان ذلك فصل: العودة إلى البداية التي سبقتها النهاية. ويليه فصل النظر إلى الأعلى برقبة مقصوفة» [1]. وفي نهاية الفصل الثاني نقرأ «كان ذلك فصل: العودة إلى النظر إلى الأعلى برقبة مقصوفة. ويليه فصل... العودة إلى الماضي الجميل الزاخر بذكريات أجمل» [2]... وهكذا.

ويبدو أن صياغة عناوين الفصول بهذه العبارات الواضحة التقريرية وتكرارها دائما، ووضعها في نهاية أحداث الفصل وومضاته المبعثرة تهدف إلى تجسيد قيمة ترمي إلى نقل القارئ من عالم الرواية الفني إلى عالمه الواقعي المعيش. فكأنها تود أن تؤكد له أو تذكره باستمرار أن ما تقرأه إن هو إلا رواية أي عمل متخيل. (وهو ما له دلالة مهمة تتصل بجماليات التلقي، كما سنرى).

ولا يكتفي النص بهذا فهناك إشارات كثيرة في ثنايا الصور السردية والوصفية والحوارية المتناثرة تأتي لتأكيد ذلك. أضف إلى ذلك تلك التدخلات الكثيرة والتعليقات المتعددة المتعمدة للراوي والسارد:

«بعد مرور كل هذا الوقت أستطيع (أنا الراوي) القول إنني بدأت فهمه، وإذا ما أردت أن أنطق جملته التالية بدلا عنه فسأقول:

- الدنيا سينما

: معك حق

- ها هو قد وافقني» [٣]

ويمكن أن نشير إلى مخاطبة القراء مباشرة بعبارات تتكرر كثيرا من مثل «اسمحوا لي أن أكون صريحا ما دمت أتحدث مع نفسي» [٤]، أو عبارة «لن أطيل»، وغيرها كثير. وهي عبارات يمكن أن تعد بمنزلة «اللازمة» التي تهدف إلى لفت انتباه القارئ إلى أن ما يقرأه ليس سوى أحداث تقص أو رواية (تروى) متخيلة.

ومن المهم أن أشير إلى أن عنوان الفصل لا يلخص الفصل. فهناك فصام بين عنوان الفصل ومحتواه. وقد لا يتضمن الفصل ما يشير إليه العنوان. ففصل «العودة إلى رحلة البحر الميت» لا يتضمن وصف الرحلة فقط. بل يحتوي صورا سردية متعددة (الصورة السردية مزيج من القص والوصف). وهناك إشارات متناثرة إلى الرحلة في فصول عديدة. ولا يحتل وصف الرحلة هنا سوى مجرد حيز محدود [٥]. بل يمكن القول إن فصول الرواية عامةً ليست فصولا بالمعنى المألوف. فالفصل الواحد ليست له بداية ووسط ونهاية. إنما هو «مشاهد» متنوعة عديدة تفصل بين المشهد والآخر نجوم ثلاثة (* * *). وحتى المشهد الواحد ليس مشهدا بالمعنى المألوف، كذلك لأنه بمنزلة ومضات ولقطات مبعثرة ومتنوعة ومتناثرة.

كما أن فصول الرواية لا تأتي متسلسلة أو متتابعة، بل مبعثرة ومفككة. فالرواية برمتها تفتقر إلى النمو العضوي الداخلي. ولهذا يمكن تقديم أو تأخير - وحتى حذف - بعض الفصول دون أن يتأثر البناء العام للرواية.

لكن هذا التفكك المتعمد، وهذه العشوائية والتناسل اللاعضوي للمشاهد والحكايات، يهدفان إلى تجسيد قيمة من قيم الرواية تتصل برؤيتها للعالم/ الواقع الذي يتصف بالتفكك والتبعثر واللامنطق والغموض. فالقارئ/ المتلقي يشعر (بسبب فقدان النمو العضوي الداخلي) بعدم وجود غاية محددة يسير نحوها العالم الروائي المصور. ففي أثناء القراءة يحل مبدأ عدم التوقع محل التوقع، والتفكك محل الترابط، والعشوائية محل النظام. وكل هذا يشير إلى أن النص الروائي يهدف إلى تجسيد جماليات التفكك والقبح محل جماليات التناغم والوحدة. وهذا يوضح أن البنية السردية العامة تعكس قيمة أساسية تتمثل في التمرد على القيم الجمالية الراسية في حقل الرواية العربية المتمثلة في التماسك والترابط والنمو العضوي.

وهنا يمكن القول: إن لعبة التماهي ودلالات ترتيب العناوين ونقل القارئ من العالم المتخيل إلى العالم الواقعي وتعدد التدخلات والتعليقات المباشرة واللازمات ورفض القيم الجمالية السائدة.. كل هذا يفضي بالضرورة إلى تدمير مبدأ مهم من مبادئ جماليات التلقي السائدة هو مبدأ «الإيهام بالواقعية». فالرواية تنظر نظرة جديدة إلى عدم تماهي القارئ مع عالم الرواية المتخيل. أي تهدف إلى التفاعل بين النص والقارئ مع حرصها على بقاء القارئ منغرسا في عالمه المعيش لا منغمسا في عالم الفن. وبهذا المعنى فإن القارئ - ويجب ألا ننسى أنه ركن رئيسي من أركان أي حقيقة أدبية - يشارك في صياغة العالم الروائي بصورة غير مباشرة وبالتالي في صياغة عالمه المعيش بصورة مباشرة.

فالعالم الروائي المصور عالم مفكك ومبعثر وهش وقابل للتعديل والحذف والتغيير. عالم يفتقر إلى المنطق، وهو عالم يشعر القارئ بحاجته وقابليته لإعادة الترتيب. فالقارئ ليس متلقيا سلبيا، بل هو داخل «اللعبة» لا خارجها.

غياب البطولة .. وتناسل الأحلام

تماهي المتخيل بالواقعي والتفكك المتعمد «للمشاهد» و«الفصول» يتجسدان من خلال الأحلام. فالأحلام تؤطر كل الصور السردية والوصفية والحوارية.

فالسارد يحلم وأحيانا يتعرض لكوابيس عديدة... وكثيرا ما نشعر باختلاط أحلام النوم مع أحلام اليقظة مع الصور الغرائبية والخوف والفزع. وأحلام السارد تتناسل فتولد الحكايات المتناثرة المبعثرة التي لا يحكمها منطق. فالحلم يعصف بمنطق الزمان والمكان.

ونتعرف من خلال الصور المستحضرة عن طريق التذكر والتداعي على شخصيات كثيرة ومتنوعة، بعضها معروف والآخر متخيل. لكن السارد يحظى بالاهتمام. فهو الوحيد الباقي بعد اختفاء سكان عمان. وهو الذي يقوم بمهمة السرد. وأحيانا يسرد بالتناوب مع الراوي... وفي كثير من الأحيان يتماهيان... وكثيرا ما يشتركان في سرد جملة واحدة... فجزء من الجملة يصوغه الراوي بضمير الغائب والجزء الآخر يصوغه السارد بضمير المتكلم. والسارد يقوم بمهمة ربط مشاهد الرواية وفصولها... فهو حاضر في معظم المشاهد والفصول... كما أن أحلامه هي المؤطر العام للنص.

وتخلو الرواية من البطولة والأبطال. وتكتفي بتقديم حالات عبر المشاهد المبعثرة المتجاورة. وهذه المشاهد بمجموعها تشكل مناخا روائيا يعكس شعورا بالإحباط والفشل والقتامة والبؤس.

فالسارد ليس بطلا، بل ليس شخصية بالمفهوم الذي يراه النقد الأدبي. فنحن لا نعرف اسمه (يذكر الراوي أن اسمه سعيد فقط، وهو ما يثير السخرية، لأنه يتضمن مفارقة إذ يبدو تعيسا في أحلامه وفي يقظته على السواء) ولا نعرف ملامحه المادية... سوى أن عمره تسعة وأربعون عاما، وهو رقم ليست له قيمة، إذ معظم الصور المتخيلة التي يتذكرها السارد أو تتداعى إلى ذهنه صور تنتمي إلى الماضي، ولذا تبدأ معظم عناوين الفصول بكلمة العودة إلى ... (العودة إلى الموعد الغرامي، العودة إلى رحلة البحر الميت، العودة إلى فلسفة المنزل وديموقراطية الوالد، العودة إلى الوقوع في حب طائر فري...إلخ) [٦]، فالسارد كثيرا ما يعود إلى مرحلة الطفولة فيبدو كأي طفل، وإلى مرحلة الصبا فيبدو

كأي يافع، وإلى مرحلة الشباب فيبدو كأي شاب... وهو يعيش في وادي الرمم وسط منزل بائس وأب مكافح يموت كمدا بعيد زواج ابنته الوحيدة، وأم فقيرة بائسة، لكنها يقظة كريمة تحركها قيم أصيلة لا تسعفها في حياتها المعاصرة!

فالسارد يشعر بأنه مكلف بحراسة عمان ريثما يعود سكانها. لكنه لا يمكن أن يوصف بالبطولة حتى في أدنى درجاتها، فهو شخصية قلقة حائرة يلفها الرعب والإحساس بالفشل. (انظر دلالة عنوان الرواية). وكثيرا ما يعترف بأنه لا يستطيع اتخاذ قرارات حاسمة على أي صعيد مهما بدا تافها! وفوق هذا فهو غرير غافل وخائف دائما. شعاره الذي يردده دائما «لا يستطيع أحد أن يأمن جانب المواطن» [٧]، ولذا كان يعيش في عزلة. ويخبرنا السرد أنه لا يتدخل في السياسة [٨]، وإذا أجبر على هذه فله رؤاه الخاصة فهو يعارض المعارضة، لكنه إجمالا لا يجرؤ على البوح في كل الموضوعات في الحب والعمل والسياسة...إلخ، فتجد مخاوفه منفذا لها في الأحلام والهواجس، والحلم - في مستوى ما - اعتراف إجباري!.

وحتى عندما شارك في التمثيل فقد «أدى دورا صامتا في ثلاث مسرحيات» [٩]، ويتساءل الراوي: «هل يستطيع القول: إن هذا هو دور البطولة الوحيد الذي أداه» [١٠]؟ وقد ارتعدت فرائصه عندما شعر - بعد انتهاء المسرحية! - بأنها تتضمن بعض الغمز السياسي. لكنه طمأن نفسه متسائلا: «ما الذي يمكن أن يقوله الصمت، وهو ليس أكثر من علامة من علامات الرضى؟» [١١].

فهو يعيش في الأحلام. ويؤمن بأن «للأحلام علاقة متينة ببعضها» [١٢]، وكثيرا ما يردد: «ومن نهايات الحلم جاءت تلك الأغنية التي لا أتوقف عن ترديدها» [١٣] ونقرأ «حلم يظن أن أخاه الحلم القادم بحاجة إلى شيء ما ليكتمل ...» [١٤]، وبواسطة الأحلام يحل ألغازه وأسئلته «لكن حلما آخر كان قد مر بي أو مررت خلاله قبل ذلك بأيام، حل اللغز المحير، إذ رأيت فيه...إلخ» [١٥]، فغياب البطولة وهيمنة الأحلام هي القيمة التي تهدف الرواية إلى تجسيدها، وهي القيمة التي تشي برؤية الرواية للعالم.

فهذا الحضور المكثف للأحلام يعبر عن شدة الحرمان والعجز عن التغيير. فكلما اشتد الحرمان قويت الأحلام... الأحلام بالفرج. وفي ظل العجز والرعب والعزلة يتم التعبير عن الفرج بصور بعيدة عن المنطق المألوف.

وأخيرا فإن إبراهيم نصر الله يقدم لنا رواية جديدة تتمرد على المعايير الجمالية الروائية السائدة، وتتواصل مع التراث القصصي العربي من خلال التعبير عن الواقع بغير الواقع. وهي تجسد رؤية خاصة للعالم رُسمت من خلال الدوائر الدلالية المتداخلة التي أشرت إليها... وهي دوائر فنية تجسد قيم التمرد والرفض والشك وتتغيا - بالتحليل الأخير - ضرورة إعادة ترتيب العالم.

* * *

ويبلغ التمرد والرفض ذروته لدى إبراهيم نصرالله في نصه «شرفة الهذيان». وهو نص يعصف بعنف بكل جماليات الكتابة الروائية وتقاليدها ورسمها، ويسعى إلى كسر الحدود بين الأنواع الأدبية وغير الأدبية وتفتيت مقولات التجنيس. كما أُثير الكثير من الأسئلة والإشكاليات الأدبية والنقدية، وهو ما سيتضح في الصفحات الآتية.

ثانيا: تراسل الأجناس

إذا كانت الخاصة الفنية المهيمنة في رواية «حارس المدينة الضائعة» تتمثل في التناسل اللاعضوي للحكايات والأحلام، فإن الخاصة الفنية البارزة في رواية «شرفة الهذيان» (١٦) تتمثل في جدل التجنيس. وإذا كانت الرواية الأولى تتمرد على جماليات الرواية الحديثة ومبادئها، فإن «شرفة الهذيان» تعصف بعنف بكل التقاليد الجمالية المألوفة والمعروفة. وإذا كان التمرد في رواية «حارس المدينة الضائعة» قد ولد بنية سردية جديدة ودالة - تم بيان علاقاتها وتفاعلاتها الذاتية والموضوعية - ، فإن الرفض العنيف لـ «شرفة الهذيان» قد ولد كتابة تجسد جدلا حادا بين أجناس أدبية وغير أدبية، تدفع المرء إلى التساؤل عن لونها أو طيفها أو ماهيتها وهدفها؟!

ويتجلى هذا الجدل في «شرفة الهذيان» بين السرد والوصف والشعر والرسم والسيناريو السينمائي والترسيمات والإعلانات والخبر الصحافي واللقطات المسرحية والصور الفوتوغرافية. فهي كتابة تتحرك على السور

الفاصل بين هذه الأنواع والأجناس. وهي ترفض بحدة كل الحدود والقيود وكل الأسس والتقسيمات المنطقية والفنية وغير الفنية. وتسعى - متعمدة - إلى طرح إشكاليات عديدة، وأسئلة ستتم مناقشتها لاحقا، لعل من أهمها: إشكالية التصنيف (هوية الكتابة)؟! وإشكالية الفلسفة التي تستند إليها أو الفلسفة التي تتغيا تجسيدها؟ وإشكالية القيمة التي يمثلها التشكيل الفني - لأي كتابة - وعلاقاتها وأبعادها؟! وإشكالية القول بالتراسل والتعايش بين الأنواع والأجناس أو القول باللاتعايش بين أي شيء وآخر؟! وإشكالية الجديد «المنشود» أو التساؤل عن معنى «التجديد الأدبي» وأدواته وسبله وأهدافه؟! وأحسب أن الدخول إلى عالم النص سيلقي بأضواء على هذه الإشكاليات كما قد يثير أسئلة وتساؤلات جديدة.

عالم النص / ومضات وشذرات

يتألف هذا النص من مائة وخمس وتسعين صفحة من القطع المتوسط، ويتكون من «أجزاء»، لكل جزء عنوان من مثل الأمر الغريب، الأمر الأهم، رفيف أجنحة... إلخ. وهي ليست أجزاء بالمعنى المعروف لكلمة «جزء»، كما أن العناوين الفرعية لا تحولها إلى «مشاهد». بل هي ومضات وشذرات لا يخضع ترتيبها أو العلاقة في ما بينها أو محتواها لأي مبدأ أو منطق فني مألوف. فبعضها سردي ينطوي على حركة جزئية غامضة أو مبتورة، وأخرى وصفية خالصة تجسد الصمت أو السكون، وقد توحي بمعنى جزئي، وهناك ومضات وشذرات نثرية شعرية أو شعرية خالصة تغيب فيها عناصر سردية أساسية من مثل الأحداث والشخصيات والزمان والمكان، وأخرى تتمثل في سيناريو سينمائي [١٧] يمتزج بالكوابيس، وومضات ولقطات مسرحية تتمثل في حوار - ليس بين شخصيات - بل بين ضمير المتكلم وواو الجماعة يحكمه الخضوع والاتباع والخوف وينتهي بالعتمة وفقدان الرؤية [١٨].

وتتخلل هذه اللقطات والومضات الرسوم والإعلانات ومقتطفات إخبارية من الصحف، وأهم من هذا الصور الفوتوغرافية. وحتى اللقطة الواحدة تنطوي على ومضات متباينة، والومضة تنطوي على شذرات متعددة، فداخل كل منها قفزات وانتقالات وحركات غريبة وصور وأفعال وردود أفعال غامضة وغير مألوفة.

وتشكل هذه الومضات والشذرات لوحة ذات ألوان وأطياف لا حصر لها تضافرت في رسمها أدوات عديدة: عدسة روائية وعدسات من فن السينما وفن التصوير إضافة إلى الصور المكتوبة والإيقاع الشعري والحوار المسرحي وريشة تلون وتظلل من دون أن تحدد.

وتولد ومضات النص وشذراته المتناثرة بمجملها مناخا قاتما يلفه الغموض والظلام والغرائب والعجائب والمخاوف والهلوسات والعبث واللامعقول. فلا فرق - داخل اللوحة - بين النور والظلام أو الشمس والظل، أو الحق والباطل، أو المعقول واللامعقول، أو الصواب والخطأ، فها هنا لم تتداخل الأشياء وتختلط وحسب، بل انهار كل شيء، ففي زمن الهذيان (لاحظ دلالة عنوان النص) والفصام تنهار كل الحدود والتحديدات، وينحى العقل والمنطق، وتختزل الأمكنة وتتكسر المعاني وتتفتت المفاهيم والتصورات، ويذوب الإنسان ويتلاشى روحا ونفسا وعقلا بل وجسدا. هكذا يتم قتل بعض الشخصيات في النص، أو يتم التهامها مرات، وتعود ثانية من دون أن تحس بموتها أو تعرف أسبابه، أو يغير فيها القتل شيئا!

المكونات البنائية للنص

يبدو لي أن تسليط أضواء المنطق المعتاد على عالم النص وبنيته وتشكيلاته لا تتلاءم مع منطقه أو فلسفته الخاصة، إذ ستدفع بالمرء إلى اتخاذ مواقف الرفض أو القبول أو البحث عن الحسنات والعيوب، وهي مواقف قديمة وعقيمة، ومعايير انتهت منذ زمن طويل، فضلا عن أنها لا تنسجم مع مهمة النقد التي أتبناها وأراها فاعلة وتتمثل في الفهم. ولهذا - أو من أجل هذا - لا بد أن يتعامل المرء مع مثل هذا النوع من الكتابة من خلال نظرة كلية شمولية للنص، ومن خلال معايير مرنة تشتق من داخل النص وتخضع جزئيا - لا كليا - لمنطقه الفني الخاص.

وقد أشرت إلى عالم النص ومحتواه وتشكيلاته العامة التي تُرسم بأدوات عديدة مستمدة من فنون أدبية وغير أدبية. ويبدو لي أن الوقوف عند عدد من مكونات النص البنائية يتلاءم مع المدخل النقدي المشار إليه، إذ يهدف هذا الوقوف إلى استخلاص القيمة أو القيم التي تمثلها هذه المكونات، تمهيدا لمناقشة سؤال النص والإشكاليات التي يثيرها.

الشخصيات / أصداء بلا أحلام

في زمن «الهذيان» والخضوع، وفي ظل الانهيار والرعب وتحول القيم إلى أشلاء، يحل الصمت مكان الحركة، والخنوع محل التفاعل، والاتباع محل الإبداع، ويتلاشى الفعل وينزوي الإنسان أو يذوب وسط لجة العبث واللامعقول التي تغمر العالم. وأحسب أن من الصعب - في ظل هذه الأجواء - الحديث عن شخصيات تتفاعل مع الأحداث أو شخصيات تقوم بأفعال لها معنى أو لها قيمة. كما أن من الصعب البحث عن شخصيات لها ملامح وأبعاد محددة أو قسمات مميزة.

لهذا تبدو شخصيات النص بعيدة تماما عن معنى الشخصيات المعروف الذي يذهب إليه النقد الأدبي. فهي ليست شخصيات بل أصوات نسمعها تثرثر بين الحين والآخر، والأدق القول إنها مجرد أصداء لما يجري حولها أو ضمائر تتحاور بعبارات غامضة أو مبتورة. ولهذا تموت أو تقتل من دون أي إحساس بالقتل! وتعود بعد موتها إلى حياتها الرتيبة العادية الخالية من أي تطلع أو تساؤل، ولهذا نقرأ تحت العنوان الفرعي «السر الذي في بئر»:

«(عتمة لا يبدد الضوء الجانبي إلا قليلها)

: ألم تقل لي إنك تريد صعود الطاولة. سألت بعد ذلك بأيام

: نعم. قلت لك؟

: وهل صعدتها؟

: لا.

وأحس للمرة الأولى بوخز في ضميره بعد أن تأكد له أنها مهتمة بما يقوله لها، وفكر: كان قتلها خطأ ما كان علي الوقوع فيه. بعد يومين من عذاب حقيقي لا يرحم، همس لنفسه، ولكن هل يكون موتها السبب في أنها بدأت تهتم؟! استعاد لحظات كثيرة من حياته، حين كانا على قيد الحياة فلم يتذكر واقعة واحدة تشير إلى أنها كانت معنية بما يدور فيه» [١٩].

فالشخصيات أصوات تحيط بها الهواجس والأوهام والهلوسات الغامضة، وتتحول إلى مجرد أصداء عندما تعجز عن الحلم. وإذا كانت رواية «حارس المدينة الضائعة» تنهض على «الأحلام»، فإن الأحلام في «شرفة الهذيان» تبدو أشلاء تحرص السلطة على أن تدفن عميقا:

«من جديد
جاءه الشرطي ببعض الأشلاء
وقال له: احرص على أن تدفنها عميقا
وحين سأله: وما علاقتي بهذا؟
(وندم بعد ذلك كثيرا على السؤال)
قال له الشرطي: هذا حلمٌ عبر شرفة بيتك العالي بعد منتصف الليل.
وحين قال للشرطي: إنه لم يحلم
(وندم كثيرا لأنه قال ذلك)
قال له الشرطي: أتريد القول إنك تعرف أكثر مني؟
وحين لم يجب أضاف الشرطي: وهل أنت واثق من أن
أبناءك لم يحلموا أو زوجتك، في غفلة منك؟
قال: بالتأكيد
: ولماذا؟ سأله الشرطي بغضب
: لأنني قتلتهم
: وهل دفنتهم كما ينبغي؟
تلعثم: غير متأكد
: عد لأسرتهم وتأكد. قال له الشرطي بلطف باغته
ولم يكن ثمة سبب للطفه غير أن هذا الشرطي
مثل بقية الشرطة هنا
يعرفون جيدا أن هذا الخطأ الذي وقع فيه رشيد النمر
هو واحد من الأخطاء الشائعة في هذا البلد، كسواه لا أكثر» [٢٠].

والحوار يأتي هنا لتجسيد أجواء الرعب والفزع والعبث أكثر مما يأتي لرسم الشخصيات والكشف عن طبيعتها أو تنمية الأحداث كما هو الشأن في الرواية الحديثة.

الصور الفوتوغرافية / أعراض متعددة

تتخلل ومضات النص صور فوتوغرافية عديدة وصور لمقتطفات من الصحف توضع داخل مربع محدد، ورسوم كاريكاتيرية ولوحات وترسيمات مؤطرة بخطوط محددة. وتبدو من مكونات النص - بسبب

كثرتها وتنوعها فهي تسهم في تحديد الإطار الزمني العام لزمن «الهذيان» والرعب والعبث، إضافة إلى تأدية أغراض أخرى كما سيتضح . فهناك صورة توم آند جيري، وصورة فوتوغرافية للرئيس الأمريكي جورج بوش ببزته العسكرية، وأخرى لعصفور داخل قفص محكم، ولصقر ، ولممثلة أجنبية ، ولدجاجة تشبه عصفورا، ولحذاء رياضي، وكاريكاتير حنظلة لناجي العلي، وصورة لبرج التجارة العالمي وهو على وشك الانهيار، ولعصفور يفرد جناحيه كلما أطلت الشمس ويغفو، ولعصفور آخر يزداد حجمه وريشه داخل القفص، وصورة التعذيب في سجن «أبو غريب» في بغداد حيث كومة من المعتقلين العراة يقف خلفهم جندي أمريكي يبتسم بخيلاء وسرور. والصورة المعروفة لطفل الانتفاضة محمد الدرة وأبيه وهما متكومان أحدهما خلف الآخر اتقاء الرصاص الإسرائيلي، وصورة لمعتقلي سجن غوانتانا الشهير داخل أقفاص حديدية، وصورة لجثث عديدة ملفوفة بأقمشة الدفن البيضاء، ووسطها رجل ينتحب ويضع يديه على عينيه. وصورة لعصفور صغير وفوقه مباشرة سكين حادة وغليظة...إلخ.

ولا يعني هذا للحظة أن النص يعالج هذه الموضوعات أو الوقائع المعروفة، فكثير من الصور تتخلل الكتابة من دون صلة أو تعليق، وبعضها لا يحظى إلا بكلمة أو كلمات قليلة، فصورة سجن أبو غريب تأتي بعد جملة واحدة هي «... وكانوا إلى حد بعيد يشبهون كل الرجال في سجن أبو غريب» [٢١]، لكن أقلها يأتي في سياق ومضة ليوحي أو يدل، فصورة الرئيس بوش ببزته العسكرية تتوسط الومضة الآتية:

«وشاشة التلفاز فجأة تضيء، والمذيعة التي كم أحبها تعلن بكلماتها العذبة : بداية عصر جديد.

(وهنا تأتي الصورة الفوتوغرافية ونقرأ تحتها:)

منذ زمن بعيد كان ينتظر، ولعله الوحيد الذي حينما كان يخرج للشرفة ويتأمل المدى، لم يكن يبحث عن شيء، غير هذا الذي يصل أخيرا. وإذا ما أردنا تلخيص الأمر بكلمتين اثنتين... وثلاثين معنى يفترس الواحد منها الآخر سنقول:

كأن (جودو) وصل» [٢٢].

لكن الصور والترسيمات تؤدي أغراضا عديدة إضافة إلى إسهامها في تحديد الإطار الزمني العام:

- تنقل القارئ من عالم الغرائب والعجائب إلى العالم المعيش (كسر الإيهام).
- وربما أرادت إنعاش ذاكرة المتلقي ووخزها.
- ربما جاءت لتأجيج التنافس بين الصورتين المكتوبة والمرئية، فالصورة الفوتوغرافية المرئية تبدو أقدر من الصورة المكتوبة على التجسيد والإبراز، أما الصورة المكتوبة فتبدو أقدر من الصورة المرئية على إثارة المخيلة وإظهار ما وراءها من تفاصيل.

الشعر / عصب مركزي

يشكل الشعر عنصرا تكوينيا مهما في بنيان النص، فمن خلاله تجري مزاحمة السرد وكسر رتابته، وتتعدد اللقطات الشعرية في النص وتأتي بصور متنوعة، وفيها تغيَّب عناصر سردية أساسية من مثل الأحداث والشخصيات، ومن خلالها يُعمد إلى محو الزمن أو كسره، كما يُولَّد إيقاع حزين يسهم في خلق المناخ القاتم ويأتي بديلا للحركة الروائية:

«... نامي يا امرأتي بين النوم وبين النوم. أو مثل النوم الأعمى في صفحات الدم. نامي ثمة أقفاص تحرس أجمل ما في صدرك من أشجار. أقفاص تحلم عنا بالأمطار. أقفاص تكتب شعرا وتفيض مواويل. وكالغزلان هنا تتقافز عبر السهل وفي الجبل الأجرد تتلفت كالشنار. لم يعرف أحد منا كيف أتى أول قفص أو كيف اختار الشارع أو انتخب البيت.

ثمة شيء في القفص الطائر لا يدركه الفرح ولا يدركه الموت...» [٢٣].

وأحيانا يأتي الشعر مختزلا الكثير من دلالات النص وأجوائه، فتحت عنوان فرعي «أغنية» نقرأ:

«عتمةٌ مثل ظل قديم على وشك الانهيار
فلا فرق بين وضوح الصواب
وقعر الخطأ
أنت تعرفنا: أي هذا الظلام
فمَن قبل مَنْ
بين جدران هذا الظلام انطفأ؟!» [٢٤].

الرموز الشعرية والسردية

وتعد الرموز من مكونات النص البنائية، وهي تتناثر في ومضات النص وتتنوع. ويبدو أن محاولة النص تجسيد الغموض وكسر كثير من المعاني تدفعه إلى كسر كثير من الرموز، إذ توحي الرموز بجزء من المعنى، فلا تكاد تظهر في الأفق حتى تنطفئ بسرعة، بسبب حيز الومضات وتنوعها الذي لا يسمح بامتدادها وتشابك خيوطها مع خيوط ومضات أخرى. ومع ذلك، فإن القارئ يلحظ عددا من الرموز، التي تتكرر في ومضات عديدة، وتأتي من خلال صور وسياقات مختلفة ومتنوعة، من مثل الصقر، العصافير، الأقفاص، وهي رموز شعرية تتحول إلى رموز سردية.

فالصقر يلتهم أدمغة العصافير قبل أي جزء آخر «... وهناك فاجأ الصقر متلبسا، ممسكا برأس العصفور وهو يقف على سطح القفص، ويلتهم دماغه بتلذذ بارد مجنون» (٢٥). ويستدير الصقر إلى رشيد النمر استدارة تنم «عن حركة تهديد لاتخفى» (٢٦)، ويدرك رشيد الخطر المحدق به فيغلق الباب «بهدوء... كي لا يزعج الصقر أكثر». لكن رشيد يصرح - وهو يروي لأولاده حكاية الصقر - بأن نظرة الصقر جعلته يحس بأن دوره قد اقترب، وبأنه «كان سعيدا طوال الوقت» و«هذا ما حيره» (٢٧)! وبعد أن سمعت امرأته بحكاية الصقر لم تنم تلك الليلة، وفي الصباح أخبرت زوجها بما يقلقها «... إذا أكلك الصقر، لن أجد من يتزوجني» (٢٨). وعندما يبدأ الصقر بالتهام رب الأسرة يتقافز أولاده فرحين (٢٩). لكن الصقر وبسرعة غير عادية «يلتهم الأولاد» ثم «يلتهم الزوجة» وهكذا «بدأت حياتهم الجديدة» (٣٠).

ويشبه العصفور شخصيات الرواية من جانب واحد، إذ يموت ويُذبح مرارا لكنه لا يلبث أن يعود إلى الحياة، لكنه يختلف عنهم تماما في جوانب أخرى، فالعصفور ينمو ريشه - مع إطلالة الشمس - ويتضاعف حجمه إلى حد يمزق فيه أضلاع القفص المعدنية. وعندما يقع العصفور في الفخ يدرك أنه سيموت، لكن «يأسه لم يمنعه من أن يحلم بشمس تشرق فجأة ساطعة على غير عادتها، فيكبر أكثر وأكثر، فلا تغدو السكين التي التمعت أكثر من شوكة، مقارنة بحجم رقبته، ويكون مصير البيت مصير القفص» مع معرفته «أن الشمس لا تشرق هكذا» (٣١).

ويأخذ «القفص» حيزا واسعا في لقطات النص، إذ تغدو الحياة برمتها قفصا كبيرا، والبشر يتحركون داخل أقفاص متنوعة الأحجام، لكنهم عاجزون عن رؤية أضلاعها/ قضبانها. لهذا تشجع الحكومة اقتناء الأقفاص لا اقتناء العصافير «... كان يمكن أن تصنع القفص على الأقل، كي لا يفتحوا ملفا لك ولأولادك ولأولاد أولادك...» (٣٢) وتشن الحكومة حملة واسعة لمطاردة العصافير وذبحها والتخلص منها، ولا تجد غضاضة عندما يشاركها - سرا - في حملتها بائعو العصافير، إذا اعتبرت دخول هؤلاء على خط البيع نوعا من أنواع الديموقراطية. واقتصاديا نوعا من أنواع الخصخصة، أو التدرب عليها. لكنها وضعت قانونا صغيرا: (لسلامة الزبائن على كل صاحب مطعم أن يلتزم بشراء العصافير من مذبح الحكومة مباشرة)» (٣٣).

وتتحول كل أشياء المدينة إلى أقفاص، فحافلات المدارس أقفاص، والسيارات «أقفاص كبيرة متقنة الصنع» والبيوت أقفاص بأحجام مختلفة، وأضلاع متنوعة. ولهذا ينصح الأستاذ الجامعي جاره رشيد النمر بأن «تجارة الأقفاص هي تجارة المستقبل» (٣٤) وأن الحكمة تقتضي أن يدرك المرء أن بإمكانه «أن يتخلى عن كل شيء باستثناء القفص» (٣٥).

لكن العصافير التي قتلت أو ذبحت أو قيدت، عادت تغني «غناء جميلا وصافيا وهائلا» (٣٦)! مما أوجب صدور قرار بـ «سحب جميع الأقفاص القديمة وطرح جيل جديد»، وأقفاص الجيل الجديد «أقفاص لا تدخلها الشمس» (٣٧). لكن هذا لم يزعج أناس المدينة، بل على العكس فقد «امتلأت الشرفات بالبهجة والفرح والتصفيق» بعد أن رأوا فجأة السماء «مغطاة برفوف أقفاص ملونة لم يروا مثلها من قبل. أقفاص طائرة راحت تحط على الشرفات، وسطوح البيوت وأرصفة الشوارع، وساحات المدارس، وأكتاف المارة، وحافلات النقل العام و... حتى لم يعد هناك أي مكان يتسع لها. وعلى شرفته حطت عدة أقفاص لا يخفى جمالها» (٣٨).

وبعد أن غمرت الأقفاص كل شيء، قامت قيامة الناس فرحا وغبطة، باستثناء واحدة فقط هي الطفلة/ الابنة الصغيرة إذ «كانت تحدق في عينيه مباشرة، وفجأة تراجعت خطوتين، ثم أدارت وجهها

عـاقـدة يديهـا خلف ظهـرها» [٣٩]، وهـي حــركـة تذكـر بـرسم الطفل «حنظلة» لـ «ناجي العلي»، فإدارة الظهر للعالم وعقد اليدين يدل على رفض واحتجاج على ما يجري فيه من عبث ووهم. لكن حركة الطفلة تومئ بأنها رمز، رمز المستقبل، أو رمز الجيل الجديد الذي سينمو ريشه ويكبر حجمه، ويكون قادرا - ربما - على تحطيم أضلاع القفص، وهو ما فعله العصفور.

صورة الكتابة

يتمرد نص «شرفة الهذيان» بحدة على جماليات الكتابة الروائية المألوفة، وعلى محتوى هذه الكتابة، ويصل التمرد إلى صورة الكتابة أي شكلها وطريقة رسمها على الصفحات. ويمكن بيان ذلك من خلال الملاحظات الأربع الآتية:

أ - تُرسَم الكلمات على الصفحات في الكتابة السردية بصورة أفقية، وفي شعر التفعيلة مثلا تُكتب الأسطر الشعرية بصورة عمودية، والملاحظ أن «شرفة الهذيان» تمزج بين الكتابة الأفقية والعمودية في الكثير من ومضات النص وصوره، ولا ينحصر هذا في اللقطات الشعرية، بل يمتد ليشمل ومضات سردية ووصفية متنوعة. فهل تهدف المزاوجة بين الرسم العمودي والرسم الأفقي إلى رسم «قفص» تأكيدا للدلالة الرمزية التي جرى توضيحها؟!

ب - أشرت - في ما تقدم - إلى أن الصور الفوتوغرافية والترسيمات والأخبار الصحفية تسهم في نقل القارئ من العالم المتخيل إلى الزمن المعيش، ولا بد أن أضيف هنا التدخلات المتكررة ومخاطبة القارئ مباشرة في سبيل كسر الإيهام [٤٠].

ج - وفي هذا الإطار يمكن أن يعد «التنويه» الذي ثبته الكاتب في صفحة أخيرة مستقلة ذا دلالة، إذ نقرأ تحت كلمة «تنويه»: «ساهم في كتابة عدد من صفحات هذه الرواية بشكل مباشر علي نصر الله (١٤ سنة) ابن المؤلف. ومي نصر الله (١٢سنة) ابنته، كما ساهما بطريقة غير مباشرة في معايشتهما لعدد آخر من صفحاتها» [٤١].

د - يلاحظ كتابة بعض الومضات بصورة عمودية بهدف خلق صورة حركية توحي بالسقوط:

«سقطت
قطرةٌ
أخرى من الدم
في المكان نفسه
وراحت تتسع بسبب رطوبة قماش الجاكيت بتسارع أفسد براءة وهدوء لونه العشبي الفاتح» (٤٢).

سؤال للنص / وأسئلة القارئ

يثير مثل هذا النوع من الكتابة الذي يتمرد على جماليات الكتابة ومحتواها ورسمها الكثير من أسئلة القراء. وتزداد هذه الأسئلة إلحاحا في حال نص من مثل «شرفة الهذيان» يجسد جدلا بين أجناس متنوعة ويتكون من التراسل بين السرد والوصف والشعر والمسرحية والسينما واللوحة والترسيمات والصور الفوتوغرافية:

● فهل «شرفة الهذيان» أنشودة تتغيا هجاء الزمن العربي؟ أو التعبير عن انهيار الزمن؟!

● هل هي لوحة ترسم أجواء الرعب والفزع والغموض كي تخبرنا أن الظلام المخيم ليل نهار لا يمكننا من إدراك أننا نعيش «وراء قضبان» غير مرئية؟!

● هل هي نص - لا ينتمي إلى جنس معين - ويدعو إلى الانطلاق و«التحرر» من كل التحديدات والضوابط الفنية وغير الفنية، إذ يرى أنها أسهمت في انزواء الإنسان وتهميشه وذوبانه في لجة الهذيان والفصام والرعب؟!

● هل هي رواية تهدف من وراء تمردها المطلق وأجوائها الغرائبية والعجائبية والعبثية إلى تجريد العالم من أي معنى أو أية قيمة؟!

هذه الأسئلة وغيرها ترى أن تحديد «هوية» الكتابة قد يسهم في الحد من «الفوضى» غير الخلاقة، كما قد يبني جسرا من التواصل بين النص وقارئه، إذ يؤدي إلى تعميق القراءة والتفاعل وتفعيل التذوق. لكن هذه الأسئلة قد تبدو إشكالية بحد ذاتها من وجهة نظر نص يتعمد كسر الحدود وربما تفتيت مقولات التجنيس. وقد يرى الكاتب أن هذا النص إن هو إلا فرصة للحوار،

وأن نص «شرفة الهذيان» لا يهدف إلا إلى إثارة القارئ ودفعه إلى التأمل والتساؤل والحوار، وبهذا المعنى فإن هذه الكتابة قد نجحت وحققت هدفها! كما قد يبدو موقف الكاتب قويا عندما يضيف أن مسوغ وجود نص «شرفة الهذيان» سؤال مهم - كامن في ثنايا النص: في زمن الانهيارات والتداخل واهتزاز منظومات القيم والثوابت، لم لا تنهار الحدود والأصول والتحديدات والضوابط الفنية والجمالية؟!

ولا شك في أن هذا صحيح جزئيا، ولكن من حق القارئ أن يعترض قائلا: إن المادة السردية في أي نص لا بد لها من شكل - وإلا تحولت إلى شيء هلامي - مع التأكيد بأن الشكل ليس قالبا جاهزا أو مكررا يلقى على التجربة فيحتويها، فهو في مفهومه الجديد شيء ينمو من خلال التجربة ويخضع لمتطلباتها (٤٣). وبهذا المعنى فإن القارئ لا يعترض على «الشكل التجريبي»، لأن هذا الشكل (تجديد من داخل التجربة) ويخلقه كل من المؤلف - في أثناء تجربته - والقارئ - في أثناء تلقيه لهذه التجربة. ولهذا فالقارئ ركن أساسي في أي حقيقة أدبية. ومن حقه التأكيد أن الصياغة تعني أكثر مما يعني المحتوى، وأن الأسئلة والإشكاليات التي ولدتها «شرفة الهذيان» لا يمكن تجاوزها والتغاضي عنها، لأن «الشكل» هنا يمثل قيمة أساسية في رؤية محتوى النص وغايته، وفي التقدير النهائي للعمل بوصفه كلا (٤٤).

وفي هذا المجال قد يرى الكاتب - مرة أخرى - أن نص «شرفة الهذيان» يتمرد على تقاليد الكتابة ويرفض مقولات التجنيس، لكنه لا يفتقر إلى الفلسفة والسياق، فهو ابن مرحلته التاريخية (زمن الهذيانات والانهيارات)، كما أن بنيانه الخاص والجديد يأتي في سياق «فلسفة التداخل» - المهيمنة منذ عقود - والتي أصبحت مرجعيتها «الرغبة» و«المصلحة»، بعد أن أزاحت - أو انزوت - الفلسفات «الحديثة/ القديمة» التي كانت مرجعيتها «العقل» و«المنطق».

ولا شك في أن هذا صحيح جزئيا - مرة ثانية - لكن القارئ قد يتساءل بدوره: هل يمكن مواجهة «فلسفة التداخل»، أو التفاعل فنيا مع زمن «الهذيان»، بتجسيد كتابة تهتم بتصوير «الحاضر» وربما إدانته وتعريته أكثر من اهتمامها بالكشف عن حقائق نوعية فنية جديدة للتعبير عن متقدم/ المستقبل؟!

بعبارة أخرى - وأخيرة - ليس من حق جماهير القراء أن يطالبوا أدباءنا بالتعبير عن قوى التطوير والتغيير إذا كانت هذه القوى غائبة أو مغيبة، لكني أعتقد أن من حقهم مطالبة الأدباء بالبحث عن ممكنات من خلال التفاعل الجوهري مع حركة الواقع وتفاصيله، وهي ممكنات أو بذور كامنة - كما علمنا التاريخ - وراء الظواهر والعلاقات، وربما لا يراها السياسي أو الأكاديمي...إلخ، لكن عين الأديب لا تخطئها - أو ينبغي - ألا تخطئها!.

10

بنية السرد / جماليات الرعب وانهيار المجاز والترميز

«تتعدد التقنيات وتتشابك وتمتزج، فمن سرد، إلى منولوج، إلى تيار وعي، إلى تذكر، إلى تسجيل هواجس الذهن في حالات متعارضة عديدة، إلى لازمات إيقاعية ورمزية وفكرية، إلى عناصر غرائبية وسحرية وأحلام يقظة وكوابيس، إلى رموز شفافة وأخرى كثيفة. وتتولد عن هذا كله بنية سردية مبعثرة ومشتتة ورامزة ومفككة ودالة».

المؤلف

إضاءة: امتداد التحول إلى الرواية الجديدة

يبدو أن تيار «الرواية العربية الجديدة» لم ينحصر في بيئة عربية محددة دون الأخرى، إذ شمل معظم الأقطار العربية. ولم يقتصر على الأصوات الروائية الجديدة التي بدأت الكتابة في العقود الأخيرة من القرن العشرين، بل شمل الأصوات الروائية التي ثارت على الرواية «التقليدية»، ونمت وترعرعت في أحضان الرواية «الحديثة»، ثم ما لبثت أن تمردت مع نهايات القرن على فلسفة الرواية الحديثة ومقولاتها الجمالية، واتجهت نحو الرواية الجديدة تلبية للتغيرات والتحولات العنيفة التي شهدها الوطن العربي من أقصاه إلى أقصاه.

وقد رافق هذا التمردَ الجماليَّ تحولٌ في ماهية الرواية ومهمتها. فلم تعد الرواية أداة لتفسير العالم وفهمه وربما تغييره، بل

أصبحت وسيلة تعبير وتصوير، وشاهدة على ما جرى ويجري من تفكك واضطراب واهتزاز للثوابت والأيديولوجيات والأبنية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.

ويمكن ملاحظة هذا التحول عند عدد من كتاب الرواية «الملتزمين» الذين كانوا ينهلون من «أيديولوجية» معينة في رؤية الإنسان والتاريخ والعالم والفن عامة، فيكتبون - في ظلها - روايات تتغيا تفسير العالم وفهمه ونقده وتغييره. ثم نراهم - في السنوات الأخيرة - قد تفاعلوا مع المستجدات العنيفة والتحديات التي لم يفلت من قبضتها أحد - يصدرون روايات تصور العالم ملتفا بالغموض والحيرة والشك واللايقين.

ويمكن أن يعد الأديب الجزائري «الطاهر وطار» نموذجا بارزا لهذا التحول، أي التحول من إطار الرواية الحديثة إلى تيار الرواية الجديدة، وبعبارة أخرى من الرؤية الوثوقية للعالم إلى الرؤية اللايقينية.

ويمكن تقسيم إنتاجه الروائي إلى مرحلتين، مرحلة الرواية الحديثة، وفيها أصدر رواية «اللاز» ١٩٧٤، و«الزلزال» ١٩٧٤، و«عرس بغل» ١٩٧٨، و«العشق والموت في الزمن الحراشي» ١٩٨٠، و«الحوات والقصر»، و«تجربة في العشق» ١٩٨٩، ثم مرحلة الرواية الجديدة - أو المرحلة الثانية - وتبدأ من منتصف تسعينيات القرن الماضي وما تلاها من سنوات، وفيها أصدر «الشمعة والدهاليز» ١٩٩٦، و«الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي» ٢٠٠٣، و«الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء» ٢٠٠٤، والروايات الثلاث الأخيرة روايات جديدة في معناها ومبناها على الرغم من التفاوت والتنوع في أبنيتها وأساليبها وتشكيلاتها - كما سيتضح.

ويمكن أن يشير المرء إلى أن روايات «الطاهر وطار» قد لقيت رواجا بين القراء واهتماما متميزا من الباحثين والنقاد العرب [1]. ويلاحظ المتتبع لمساره الروائي أنه أديب مجدد يتصف بالجرأة ومعالجة المشكلات الجوهرية، كما أنه يمتلك قدرة استشرافية. وكل هذه السمات توضح أن أدبه يصاغ في إطار من التشويق والإمتاع والكشف، بل والتعرية، كما أنه يثير كثيرا من الأسئلة والتساؤلات الأدبية والنقدية، ولاسيما في رواياته الثلاث التي تنتمي إلى مرحلة الرواية الجديدة.

الشمعة والدهاليز / مرحلة جديدة

والقارئ لـ «الشمعة والدهاليز» يشعر بأن وطار يتصف بحرارة الإخلاص والحرص والالتزام بالبحث عن العنصر الإنساني وسط الركام، كما يشعر بأن وطار يودع في هذه الرواية كلمته الأخيرة على الرغم من الشك والغموض والحيرة الفنية التي تلف العالم الروائي برمته.

ويدرك المرء أن اعتراضا قد ينشأ من تقسيم روايات وطار إلى مرحلتين، بدعوى أن الأدب له استقلالية نسبية، وأن الأدب لا يخضع لمنطق السنوات والمراحل، ولا شك في أن هذا صحيح، ولكن إذا أمعن المرء النظر في مساره الروائي من منطلق «جماليات السؤال والجواب» مثلا، فسيمكنه هذا من ملاحظة أن وطار في روايات المرحلة الأولى - التي تمت الإشارة إليها - كان يجيب عن بعض الأسئلة ويثير أسئلة أخرى، وهو أمر يوحي - بصورة عامة - بأن العالم الروائي في هذه الروايات على درجة ما من الوضوح والفهم والمعقولية، وبأن ظواهر الفوضى والارتباك المصورة يمكن تصفيتها. لكنه في روايته الجديدة «الشمعة والدهاليز» يعصف بالوضوح، ويمزق منطق التتابع والترابط، ويفجر منطق الحبكة المتماسكة، ويثير الأسئلة والتساؤلات، بل يثير الشك في التقاليد الجمالية الروائية الراسية وفي التيارات السياسية والفكرية والثقافية كلها. فكل تيار دهليز يفضي إلى دهاليز أخرى، وهذه بدورها تفضي إلى سراديب مظلمة لا نهاية لها. وهكذا تثور الأسئلة وتتكاثر، ويستفحل الشك والغموض، وترتسم في أفق عالم الرواية علامات الاستفهام الحادة المصبوغة بالدماء!

العالم الروائي

يشبه ولوج القارئ العالمَ الروائيَّ دخوله أحد أضرحة «بني آجداد بتاهرت» الذي يأتي وصفه في الرواية موحيا بالبنية السردية للكلية:

«عندما يدخل الداخل من الدهليز يجد قبالته ثلاث قاعات مفصول بعضها عن البعض بدهليز طوله بضعة أمتار، ويتفرع من أولى هذه القاعات عن اليمين وعن اليسار دهليزان متشابهان يفضيان إلى هيكل ثان متركب بدوره من خمس قاعات تربط بينها دهاليز وتحيط بالهيكل الأول الذي يحيط به بدوره هيكل ثالث دهاليز تنطلق من مدخل الضريح ويشتمل

على ثماني قاعات كبيرة وأربع صغيرة كائنة بالأركان ويربط بينها دهاليز» [٢]. فبنية الرواية تتمثل في دهاليز متعرجة وسراديب منفرجة وأغوار متفرعة ومتداخلة متشابكة، لتدل على التيه والضياع والعبث والغموض والخوف والظلام.

ويمكن القول إن «الشمعة والدهاليز» تجسيد حي لجماليات التفكك أو جماليات الرعب والقبح - إن صح التعبير - فالعالم الروائي يلفه التبعثر والتشتت والتناثر والتفكك والجهل والسطحية والدجل والخديعة والخواء الذي يخرج من خلف الخواء، عالم يقف على أرض مهتزة ومضطربة، وكل شيء فيه يتفسخ. فالشعر ينسل ويتساقط، والجلد يتقشر، واللحم يتحلل، والعظم يتفتت، وكذا القيم والمثل والمبادئ والأفكار «ما إن يلوح دولار واحد في الأفق، حتى ينهار الإنسان الذي يمطرك كذبا بوابل من المثل والقيم اللينينية الماركسية» [٣]. والثورة تحولت إلى قطة تأكل أبناءها، ودماء الشهداء صارت عملة صعبة «هنا عندنا» الناس الذين استفادوا من الاستقلال، يتحسرون على الاستعمار. دم الشهداء ذهب هدرا، تضحيات المجاهدين صارت عملة صعبة، ترتفع أسعارها في بورصة المضاربات كل يوم» [٤]. وكل الزعماء صاروا مذنبات هاربة من اللاشيء إلى اللاشيء «لا صدر اليوم، يا سيدي الطبيب، يضع عليه الشعب رأسه ويبكي. كلهم تحولوا إلى تجار ورجال أعمال ومضاربين» [٥].

انفتاح النص على أزمنة عديدة

وتنفتح «الشمعة والدهاليز» على التراث العربي الإسلامي والتراث الإنساني، وعلى أزمنة عديدة وأمكنة لا حصر لها تتداخل وتتشابك مع اللحظة المصورة في سبيل إقامة حوار خفي بين الماضي والحاضر وإحداث موازنات وتوازيات منوعة تكسب البنية السردية المزيد من الحيوية، فتتبعثر الومضات السردية والوصفية والحوارية وتتناثر الإشارات الموحية الدالة إلى عمار بن ياسر والجاحظ وواصل بن عطاء وابن رشد وابن الهيثم وأحمد بن حنبل وماركس ولينين وفيخته ونيتشة وعقبة بن نافع والكاهنة وكسيلة والمرابط عبد القادر وغاندي وتروتسكي وحمدان قرمط وأبي ذر

الغفاري وابن باديس والشيخ الغزالي وابن عربي والحلاج والخيام... وإلى علي بن أبي طالب «... الذي يغسل كل مساء بيت مال المسلمين حتى لا يبيت بوسخ الدنيا» (٦). ويتماهى السارد/ الشاعر مع هارون الرشيد، وتتماهى «الشمعة» مع «الخيزران» تلك الأم البربرية «التي قتلت ابنا لها لتولي ابنا آخر على رأس الحكم. هارون الرشيد، إنما جاء محمولا على ذراعي أمه ملطخة اليدين بالدم... دم الابن الآخر...» (٧).

وعلى الرغم من هذا العالم الذي يلفه الضباب والتفكك والاضطراب والتبعثر، وتغطي حقوله الدماء، وينتفي فيه البدء والمدى، فإن وطار يحاول العودة إلى الجذور، أو إلى نقطة البدء، ليفسر واقع الجزائر في التسعينيات... ألم يرسم في «اللاز» - وباقتدار لافت - جذور معاناة المناضل الجزائري من قيادته الوطنية؟ ألم يمتلك الجرأة على نقد الواقع المشتعل آنذاك؟... بلى... لكن واقع اليوم - جزائر التسعينيات - تشتعل بنار أخرى مختلفة. لكن وطار يحاول أن يكشف - أو يومئ إلى - الفتيل الذي يربط بين حرائق الأمس/ وحرائق اليوم. ويبدو أنه يرى أن البذرة الأولى لم تكن معافاة تماما. إذ استطاع الاستعمار أن يضع فيروسه فيها، فنمت البذرة وفي أحشائها نما الفيروس.

ويجب ألا يوحي مثل هذا الكلام أن النص يرى أن شلال الدماء والآلام والأحزان سببه العنصر الخارجي وحسب، لأن النص يركز أكثر على الداخل، على الذات التي لم تحسن التعامل مع «الفيروس». فجزء (من الذات) احتضنه بسعادة مدهشة ولايزال «التيار المفرنس»، وآخر تزيا بالإسلام فأخفاه باستسلامه لسرداب من سراديب الماضي. وثالث رفع شعارات براقة خادعة مبتورة. ورابع تناساه أو نسيه في حمأة التحولات والفوران والاضطراب. وخامس لم يحس بوجوده فتوهم (صادقا ربما) أن جسده معافى تماما!

لكن كل تلك الأمور لم تحدث بهذا الوضوح. فالتفاعل - أو التفاعلات المتعددة المنوعة كانت تختمر في الدهاليز، أو في سراديب الدهاليز المعتمة، وهي بمجموعها أدت إلى نتيجة واحدة هي مزيد من الحرائق والدماء والتمزق والتشظي.

إشكالية اللغة والهوية

هل يمكن فهم ما جرى ويجري في الجزائر - بعيد انتخابات ١٩٩٢ وما تلاها من أحداث دموية - وفهم أسبابه؟! تجهد الرواية إلى حد اللهاث للإمساك بطرف الخيط. وفي محاولة البحث تثير أسئلة لا حصر لها، إذ تركز على التاريخ القريب والبعيد والثقافة والتعليم وعلى اللغة العربية (اللغة العربية من محددات الهوية لكنها في الجزائر إشكالية سياسية واجتماعية واقتصادية أيضا)، وتومئ الرواية إلى اختزال الأسلحة الثقافية - في أثناء ثورة التحرير - بالدين فقط، وهو أمر كانت له نتائج مأساوية كبيرة «... يكفي الشعب الجزائري الاحتماء بالإسلام، وقد ظل خطباء الحركة الوطنية يتقربون إلى الشعب بالخطاب الديني. حتى إنهم سموا المناضلين من أجل الاستقلال الوطني مجاهدين، وعنونوا جريدة الثورة بالمجاهد. نعم تجرأوا وغيروا العنوان من المقاومة إلى المجاهد، كل ذلك انتسابا، إلى هذا الشعب، وإلى ماضيه.

إنما أغفلوا عنصر اللغة.

لم يتعربوا هم كقادة، ولم يفرضوا على الإدارة التي ورثوها من المستعمر أن تتعرب. وبينما راحت الروح الوطنية تشحب، راح روح التقليد للسيد السابق يقوى من طرف المسود. راح الشعب بفئاته المختلفة، يرفض أن يكون مرة أخرى مسودا لنفس السيد أو بالأصح لسيد مزيف» [٨].

وقد ولد هذا الاختزال - إضافة إلى شحوب الروح الوطنية وعلاقة المسود بالسيد - فراغا ثقافيا من نوع ما «هذا الشعب ... لا يمتلك مدينة واحدة مشعة ثقافيا بعد قرن ونصف قرن من استعمار استيطاني وثقافي آخر. ليس هناك قاهرة ابنة الأزهر الشريف، ولا تونس بنت جامع الزيتونة الأعظم، ولا دمشق ولا بيروت ولا بغداد» [٩]. ويبدو أن فيروس الاستعمار قد نما في ظل شرط تاريخي محدد وبفعل تضافر العوامل الداخلية والخارجية، فقيادة حركة التحرر الوطني كانت «... من النخبة التي تثقفت في مدارس ومعاهد وجامعات الاستعمار، ورغم ما أنجزته في طريق القطيعة من الاستعمار، فإنها، لم تعر المسألة اللغوية ما تتطلبه من اهتمام...» [١٠]. ولهذا ترى الرواية أن الفيروس لم يزرع من خلال بندقية الاحتلال بل من خلال «الثانوية الفرنسية الإسلامية»!

ولهذا يؤكد مدير المدرسة الفرنسي «للشاعر» أن «العساكر أغبياء» وإلا لما كانوا يواجهونكم بالسلاح فهم لا يدركون «اتجاه ريح التاريخ»، ويخاطبه بقوله: «...إنك الآن الوحيد في دواركم الذي باستطاعته أن يقرأ ويكتب بالفرنسية، وغدا، يوم تستقلون. لا تندهش، إنني أومن مثلكم، بأنكم طال الزمن أو قصر، ستستقلون، غدا يوم تستقلون، تكون أحد أعمدة الإدارة الجزائرية، وستكون مدخل بلدكم نحو العصرنة. ستتذكر دائما وأبدا، أن فرنسا مهما قست فإنها علمتك. وإذا ما كنت في سلك التعليم، فستوقد في بيوت عديدة شمعات العلم والمعرفة. ستعيد بناء ما هدمه عمك وأبوك» (١١).

وبعد أن يكبر التلميذ/ الشاعر وينضج يستعيد مقولات مدير الثانوية الفرنسية الإسلامية، وتستوقفه العبارة الأخيرة حول أبيه وعمه وضرورة إعادة بناء ما هدماه! فما الذي هدمه عمه وأبوه وسائر المجاهدين في الجبل؟ هل يقصد بعض الأعمدة والجسور وبعض السكك الحديدية هنا وهناك؟ هل كان يقصد هذا أم يقصد شيئا آخر؟ هل يقصد العلاقة بين الجزائر وفرنسا؟ لكن هذه أيضا، لم تكن على ما يرام، لقد كانت طوال التاريخ، علاقة حقد وكراهية. ماذا إذن؟ وتوصله تساؤلاته إلى حقيقة مهمة تؤكد أهمية الفعل الثقافي وخطورته «لا شك أنها الهيبة، والإجلال الذي يسود العلاقة بين الغالب والمغلوب، بين السيد والمسود. نحطمها ماديا، ونعيدها روحيا. ثقافيا وحضاريا» (١٢).

فهل ترى الرواية ضرورة البدء بترميم صدوع الجبهة الثقافية؟ وهل ترى أن الخروج من سراديب الدهاليز أمر ممكن؟ أم ترى ضرورة العودة إلى الوراء والبدء من الصفر؟ وهل يعني البدء من الصفر البدء بتحطيم الذات؟ ولهذا يقرر الشاعر بعد أن اكتشف أنه يحمل الفيروس «... ومن جديد، يحتم عليّ أن أهدم شيئا ما، لكنه في ذاتي هذه المرة. أن أتحطم أنا» (١٣).

هل تبحث الرواية إذن عن شمعة، شمعة واحدة يمكن أن تتحول إلى شمس مطهرة؟! أسئلة كثيرة وتساؤلات أكثر. ما إن نمعن في سؤال حتى تبرز عشرات الأسئلة والتساؤلات التي تفرض علينا الانتقال من مكان إلى آخر ومن زمن إلى زمن آخر. فننتقل من الحاضر إلى الماضي القريب ومن الماضي القريب إلى الماضي البعيد. وفي رحلة الأسئلة والتساؤلات نتطلع

إلى المستقبل فيجبهنا الحاضر الدامي المتشظي، فنرى الغموض يلف الأشياء، والتشرذم يحيط بكل الآفاق، ونرى الدماء... الدماء الحارة تغطي الوجوه البريئة. ويُغتال العقل والوجدان معا. فنصبح وسط المتاهة، أو داخل الدهاليز، حيث تختلط الأمكنة، وتتصارع الأزمان الثلاثة، وتتماهى الحقائق مع العناصر الغرائبية وأجواء السحر، وتمتزج الأحداث الواقعية بالأحلام. وتتناثر الصور السردية والوصفية والذهنية والحوارية، وتتزوي - حينا - الإيحاءات والإيماءات والرموز. وتتعدد التقنيات وتتشابك وتمتزج، فمن سرد، إلى منولوج، إلى تيار وعي، إلى تذكر، إلى تسجيل هواجس الذهن في حالات متعارضة عديدة، إلى لازمات إيقاعية ورمزية وفكرية، إلى عناصر غرائبية وسحرية وأحلام يقظة وكوابيس، إلى رموز شفافة وأخرى كثيفة. وتتولد عن هذا كله بنية سردية مبعثرة ومشتتة ورامزة ومفككة ودالة.

البحث عن أفق / على المستوى الرمزي

وعلى الرغم مما تثيره هذه البنية السردية من أسئلة فكرية وفنية، ومما توحي به من انسداد الأفق، فإنها تجهد في البحث عن كوة صغيرة في نهاية النفق تسهم في إخراج قارئها من الدهاليز أو من «دهاليز الدهاليز» (وهذا عنوان القسم الأول من الرواية) المؤدية إلى سراديب معتمة. فهذه الدهاليز التي تبدو بلا نهاية تبقى مهددة بالانكشاف والافتضاح، ظلامها يتبدد بواسطة «الشمعة» (عنوان القسم الثاني من الرواية). شمعة واحدة لا غير... ولعل هذا يكفي... ففي الدهاليز دماء ودماء وأحلام تتكسر وآمال تتلاشى، وحوارات مفتوحة على الدم والرصاص والآلام المختزنة، وسرد يومئ بالعبث وبضياع العقل والمنطق وتمزيق الوجدان، لكنه (السرد) يجهد في البحث عن شمعة أو ذبالة متقدة في دهاليز مدلهمة:

«... الجميع واثق من أن كل ما حدث في هذا البلد عارض، زائف، وأن الطريق مع ذلك مسدود أمام تغيير الواقع. لكن، هناك ومضات ضوء خافت، ترسله شمعة ما في منارة ما في دهليز ما، تجتذب نحوها أناسا آخرين معظمهم من الشباب، فتجعلهم أشبه ما يكونون بسمك السلمون، لا يبالون، في صعودهم نحو النبع بالموت الذي يرافقهم في كل قطرة ماء والذي ينتظرهم حال الإخصاب.

إن رحلة تجاه النبع الذي ولدنا الأجداد فيه تجري، وإننا لنحاول تجاوز الآباء بذلك، على خلاف سمك السلمون الذي يفقد آباءه حال اقتحامه للحياة» (١٤).

فعنوان الرواية ينطوي على تضاد بين «الشمعة» و«الدهاليز». لكن الشمعة إذ تغدو رمزا فإنها تومئ بأكثر من دلالة، فهي أحيانا الجزائر مقابل الدهاليز/ التيارات السياسية كلها، وهي المستقبل/ في مواجهة سرداب الماضي، والعلم في مواجهة التخلف، والعقل مقابلا للأوهام والخرافات، والتعددية مقابل سرداب «الزعم بامتلاك الحقيقة من طرف واحد» (١٥)، والمرأة/ الخيزران «التي استسلم عاشقوها لليأس، والشمعة هي الجيل الجديد، أو الشاعر العالم الفقيه، ولدى بعضهم الإسلام. ولهذا يصارح أحدهم الشاعر بقوله:

«... لغرض تجاوز محنة الظلموت ينبغي قيام الدولة الإسلامية. الإسلام هو الشمعة الوحيدة القادرة على إنارة كل الدهاليز والسراديب. الإنسانية في ظلمها الأخيرة، والظلم أيها الأخ الكريم، هي الليالي الثلاث الأخيرة من القمر - وشمعتها الوحيدة في انتظار هلول الهلال من جديد، هي الإسلام» (١٦).

فهل ترى الرواية في التيار الإسلامي شمعة أم دهليزا؟ وتزداد أهمية هذا السؤال إذا عرفنا أن التيار الإسلامي يحتل حيزا كبيرا في الرواية ويكاد يشكل نسقا محوريا من أنساقها (ربما بفعل دوره في أحداث التسعينيات). ويلحظ المرء بيسر تعاطف النص مع جماهير هذا التيار في لقطات متناثرة ومتعددة: «هؤلاء جماهير، جماهير كادحة، وسواء أكانت على خطأ أو على صواب، هل يجوز لمثقف ثوري مثلي، كرس حياته لخدمة الجماهير والدفاع عن قضاياهم أن يقف ضدهم؟

ماذا يفعلون؟ بصدد ماذا هم الآن؟

هكذا نزعوا سراويلهم، وارتدوا الجلاليب، وأطلقوا اللحى، واستسلموا لسرداب من سراديب الماضي يمتصهم» (١٧).

ويجد «الشاعر» لهم الأعذار، فهؤلاء ليسوا أجدادهم ربما لأن الأجداد لم يكونوا مهددين من الآخر «وربما لم يكن بين الأجداد من يحكم الناس في شكل الآخر» (١٨).

لكن هذا التعاطف مع جماهير الحركة الإسلامية لا يتعارض مع تصوير الثغرات والصدوع والأوهام التي تعاني منها، بل وتصوير وعيها القاصر عن مسايرة سمة العصر واغتراب «أمرائها» عن كل زمن، وطبيعي أن ينتج هذا القصور وذاك الاغتراب والأوهام أفعال القتل والتدمير والذبح التي لا ينجو منها أقرب المقربين إليها. لهذا ينتهي «الشاعر» والعالم والفقيه/ الرمز، جثة مسجاة ممزقة «بالخناجر وبالرصاص وسط جموع وحشود، تملأ المقبرة، وتهتف لا إله إلا الله، عليها نحيا وعليها نموت، وعليها نلقى الله» [١٩]. فقد اقتحم بيته سبعة ملثمين - كل منهم يرمز إلى تيار سياسي بعينه - «في أيديهم رشاشات وفي أحزمتهم سيوف» [٢٠]. قام كل منهم بمحاكمته وتوجيه التهم إليه من منظور التيار السياسي الذي ينتمي إليه كل ملثم. وقد أجمعوا كلهم على موته. ومع أن ملثم التيار الإسلامي يعترف بأن «الشاعر» مفكر وباحث فإنه يخاطبه بقوله «أنت فيروس. أنت جرثومة. القضاء عليك فريضة على كل مسلم ومسلمة» [٢١].

ويبدو «الشاعر» هنا - كما في كثير من المواضع - رمزا للمخلص، فهو مفكر وباحث وشاعر وأستاذ جامعي درس التقنيات العلمية والعلوم الفقهية، وهو الوحيد الذي تنجذب إليه الفتاة/ الخيزران/ رمز الجزائر/ التي تبدو «آسيوية وأفريقية في وقت واحد»، وهو وصف يتكرر في الرواية لتأكيد رمزيتها. كما يبدو المخلص عندما يتماهى مع «بولزمان» الذي كان ومازال راعي «الخيزران»، ولاسيما أوقات الشدة والذي لا يظهر إلا على حافة الزمان:

«إنه جدك سيدي بولزمان، حفيد رسول الله عليه الصلاة والسلام، زامن السيد البخاري والسيد عبد القادر الجيلاني، وصلى بالأولياء والصالحين. لا أحد يعرف مدفنه ولا تاريخ موته، وما إذا كان ميتا فعلا. يتحدث عن نسله جيلا إثر جيل، نفس الحديث، وينتظرون تجليه من جيل لآخر. ومع أنه لا يبخل عن الظهور، إلا أنه لا يظهر إلا لمن أحبهم الله، من ذريته، ولا يظهر إلا على حافة الزمان» [٢٢].

البنية والسياق

يتضح مما تقدم كله أن «الشمعة والدهاليز» تجسد لونا من ألوان الرواية الجديدة، كما أنها تشكل منعطفا جديدا في مسار الطاهر وطار الروائي. والسؤال الذي يبرز هنا هو: ما الذي فرض هذه البنية

السردية الجديدة؟ وبعبارة أخرى: «هل هذه البنية السردية المفككة المبعثرة «تساير» البنية السياسية والاجتماعية والثقافية؟ أو هي «انعكاس» لواقع الجزائر في التسعينيات؟ أو أنها «رد فعل» على الواقع الزاخر بالفوضى والاضطراب والعبث؟ وهل يبدو مهما تأكيد علاقة الرواية بواقعها أو أن الأهم البحث عما إذا امتلكت هذه البنية القدرة على التعبير عن واقعها ومرحلتها؟

وفي محاولة الإجابة عن هذه الأسئلة المهمة لا بد من ملاحظة سياق النص/ السياق الخاص والعام أو السياق الداخلي والخارجي للرواية. لأن السياق يمكن أن يلقي بأضواء على طبيعة البنية السردية ومسوغ وجودها ودورها، كما يمكن أن يزيد من فهمنا لها وللمقولات الجمالية التي تستند إليها.

وفي هذا الصدد لا يمكن إغفال تاريخ صدور هذه الرواية (عام ١٩٩٦)، لأن هذا التاريخ ينطوي على دلالات مهمة. فقد صدرت «الشمعة والدهاليز» بعيد تفجر الأحداث الدامية الغامضة التي اجتاحت الجزائر بعيد انتخابات ١٩٩٢ المعروفة. وهي أحداث فرضت نفسها - بسبب دمويتها وحدَّتها - على كل صعيد، وقد أثارت - ولاتزال - العديد من الأسئلة، إذ بدت غامضة ومبهمة وعبثية ومستعصية على الفهم! وفي مثل هذه الظروف والأحوال تبدو الرواية الحديثة - ومقولاتها الجمالية من مثل الحبكة والترابط والوحدة والنمو العضوي والإيهام بالواقعية - غير ملائمة. فالظروف المستجدة تفرض البحث عن أدوات فنية أخرى للتعبير عن الانهيار والتفكك والتشظي والغموض الذي يشهده المجتمع. ويمكن أن يضيف المرء سببا عاما آخر - من ضمن أسباب عديدة - هو انهيار الاتحاد السوفييتي الذي أحدث فراغا - أو إرباكا - أيديولوجيا، وترك أثرا لا يستهان به لدى أدباء كثيرين ومنهم «الطاهر وطار».

ويمكن أن يتكئ المرء على ما يسميه بعضهم بـ «عتبات» النص، ليشير إلى «التقديم» الذي صدر به وطار روايته، ويتضمن ملاحظات مهمة يمكن أن تلقي بأضواء على القضية التي نحن بصددها. يقول وطار في تقديمه «على خلاف باقي رواياتي، هذا العمل، لم أستطع الالتزام حتى

بجزء من المخطط الذي وضعته له». ويضيف «وجدتني أخضع لجدلية العلاقة بين الشكل والمضمون فما إن تبلورت الأحداث في ذهني، حتى وجدتني في دهليز يفضي إلى دهاليز، سواء أكانت وقائع، أو حالات نفسية أو ما يثيره كل ذلك من أبعاد...» (٢٣). ويمكن أن أشير إلى ملاحظة أخرى أكثر أهمية - وردت في تقديم الكاتب - إذ تتصل بطبيعة الزمن الروائي، كما تؤكد أن أحداث ١٩٩٢ تشكل حجر الزاوية في وجود البنية السردية، وفي طبيعتها أيضا. يقول وطار: «الزمن ليس زمنا تأريخيا. متسلسلا، أو ممنطقا ومحسوبا، إنه زمن أهل الكهف، زمن التذكر، والتنقل من هذه اللحظة، إلى تلكم، من هذه الواقعة إلى تلك. وقد تعمدت حينا واضطررت حينا آخر، إلى طي الزمن، وجعله وقتا حلميا، يقع في مناطق مظلمة ومناطق مضاءة، مناطق واعية، ومناطق موهومة، الإحساس فيها يغلب طولها أو قصرها. إذا كان هناك تاريخ حقيقي يمكن أن أصرح به، فهو هذا الذي سيكتشفه القارئ الكريم». ويضيف ما له أهمية ودلالة «وقائع الشمعة والدهاليز، الروائية تجري قبل انتخابات ٩٢ التي خلقت ظروفا أخرى لا تعني الرواية، في هدفها الذي هو التعرف على أسباب الأزمة وليس على وقائعها وإن كنت وظفت بعضها... ها إنني لا أستطيع لحاق ما يجري في الجزائر، لا لشيء آخر، سوى أنني جزء لا يتجزأ من هذا التاريخ، أؤثر فيه وأتأثر به، وأبذل كل عمري محاولا فهمه... لعل هذا هو المهم» (٢٤).

وإذا كان كل ما تقدم يندرج في إطار العوامل الخارجية المحيطة بالنص، فإن المرء يمكن أن يستخلص من النص - إضافة إلى ما تقدم من عرض البنية الشاملة ودلالاتها - بعض الومضات التي توحي بسمة القضايا الجديدة (في جزائر التسعينيات والوطن العربي والعالم) التي فرضت اللجوء إلى أدوات وتقنيات وتشكيلات سردية جديدة. فالعصر مظلم وغامض ومخيف والقضايا لم تعد كما كانت قبل سنوات ذات طبيعة كلية عامة، وهذا ما يقرره «الشاعر» ويصرح به السارد:

«هذا العصر، قدر الشاعر، ومعه، علماء اجتماع عديدون، كما يعتقد من خلال تصريحاته في مناسبات مختلفة، دهليز كبير، رغم ما نعتقده من أنه منار، لشتى أنواع المعرفة، فإنه مظلم، مظلم، وغامض...

غامض ومخيف... ذلك أن القضايا كلها فيه، تحضر في الآن الواحد، وتشكل ما يشبه زوبعة متواصلة، تظلم كلما ازداد إلحاحنا على تأملها، لأنها لم تعد، كما كانت منذ سنوات، قضايا عامة كلية. إنها تفاصيل التفاصيل. داخل القضية، أو المسألة الواحدة، ملايين، إن لم تكن ملايير القضايا، بدون تحليلها والوقوف عليها كلها، لا تجد بابا في دهليز القضية التي أنت بصدد اقتحامها. بل إن سراديب، تنفتح أمامك، فتروح تنزل مدفوعا بقوة ما لا تدري ماهيتها، وكلما اقتحمت سردابا، وجدت نفسك في دهليز آخر، ينفتح على سراديب تمتصك، فتنزل، وتنزل، لا إلى مكان، وإنما لدهاليز، وسراديب ممتصة أخرى» (٢٥).

فالقضايا والموضوعات والعلاقات الجديدة معقدة ومتشابكة وغامضة، وكلما حاول المرء فهمها وتحليلها ازدادت غموضا. ولهذا يستفحل إحساس الشاعر/ الإنسان بالخوف والهامشية. وفي مثل هذه الظروف والأحوال لا مكان للرؤية الوثوقية أو الشمولية، وإنما رؤية نسبية احتمالية مرنة لا يقينية، رؤية تتفحص شظايا القضايا وتتأمل الأجزاء المتناثرة من دون القدرة على اكتساب علاقتها بالكل أو الربط في ما بينها. ومن الطبيعي - تبعا لذلك - أن تغيب البطولة ويغيب البطل الذي يستقطب والمحور الذي يلملم، مثلما يغيب التفاعل بين الشخصيات والأحداث ويختفي النمو والتلاحم. وتحل محل هذا كله حالات مبعثرة وومضات متناثرة وأفعال مشتتة ويسود التيه والضياع والتشرذم والتفتت، ويتحول العالم إلى دهاليز والبشر إلى «أغنام» أو هشيم قش وسط زوابع حادة:

«لقد عرف الشاعر هذا، وعرف أنه لا مطمح له، لاقتحام هذه الدهاليز والسراديب (يقصد القضايا)، ويكفيه أنه أدرك أن قومه، ومعظم الأقوام المحيطين بقومه في ما يسمى بالعالم الثالث أو النامي، أغنام، إن حاولوا اقتحام الدهليز، تاهوا إلى أبد الآبدين. ولأنهم لم يدركوا هذه الحقيقة، ولا يحاولون إدراكها، فإنه عاقبهم، بأن تحول هو نفسه، إلى دهليز، لسراديب لا متناهية العدد والغور.

لم لا، ونحن نمتص، كما لو أننا قش وهشيم وسط زوبعة متواصلة» (٢٦).

الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي

سعت «الشمعة والدهاليز» - كما تقدم - إلى الكشف عن تجاويف التيارات السياسية كلها. وركزت بصورة خاصة على التيار الإسلامي - الذي شكل حالة بارزة في جزائر التسعينيات - بهدف بيان أسباب وجوده وبروزه وإيضاح مكوناته وتوجهاته ومرتكزاته وآفاقه. ومن هذه الزاوية تبدو رواية «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي» تتمة «للشمعة والدهاليز».

وتتميز رواية «الولي الطاهر...» بأنها أكثر غموضا وتجريدية وغرائبية وسيريالية. وهو ما يعبر عن حدة الأزمة واستفحال خيبات الأمل والأوهام والإحباط والعنف والقتل والدماء. فالعالم الروائي هنا يتنفس أجواء الرعب والخوف والقتل والهلوسات والوساوس والتوجس، وأصداء المعارك الدموية العنيفة التي تستخدم فيها كل أنواع الأسلحة القديمة والحديثة، ولا يعرف الذين يخوضونها مع من يقاتلون أو ضد من يقاتلون! لكن الخصوم والأعداء وكل الأطراف المتقاتلة تصرخ «الله أكبر»! فالأحداث غامضة وغرائبية وعجائبية تدور في فياف لا حدود لها وفي زمان مجرد، والشخصيات ليس لها أبعاد محددة أو ملامح معينة، بل تعتريها تحولات تزيدها غموضا وإبهاما، ويتداخل عالم البشر مع عالم الجنيات وأصحاب الكرامات والمعجزات. فهناك شخصيات تظهر، وأخرى تختفي، وثالثة تتخذ هيئات متعددة وصورا متنوعة، وما إن تموت حتى تظهر ثانية، فبعضها يقتل/ أو «يستشهد» مرات عديدة في أكثر من زمان وأكثر من مكان!

دلالات الهيكل العام لرواية «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي»

تتألف رواية «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي» من مائة وثلاث وأربعين صفحة من القطع المتوسط، وتتكون من سبعة أجزاء متفاوتة الحجم، وبعض هذه الأجزاء يتضمن لوحات متعددة تتخذ أرقاما متسلسلة (١، ٢، ٣، ... وهكذا). وتأتي الأجزاء تحت عناوين من مثل: تحليق حر، العلو فوق السحب، السبهللة، في البداية كان الإقلاع، محاولة هبوط أولى، وثانية، وثالثة، وأخيرا محاولة هبوط اضطراري. ويلاحظ أن الجزء الرابع «في البداية كان الإقلاع» يتألف من خمسين صفحة تقريبا، بينما لا تتجاوز

الأجزاء الأخيرة كلها خمس صفحات! ويبدو أن لعبة الحجم جزء من الهدف الذي ترمي إليه الرواية، المتمثل في التمرد على الرتابة والانتظام أو التحديدات المنطقية الخاضعة للعقل أو المجسدة لمعنى.

ويلاحظ أن أجزاء الرواية ولوحاتها (وهي ليست لوحات بالمعنى المألوف) توحي - في اللحظة عينها - بأنها منفصلة ومتصلة، ومفككة ومتداخلة، ومتقطعة ومتشابكة، لكنها في كل هذا لا توحي بالتغير أو التقدم أو السير باتجاه ما أو نحو معنى محدد. ويبدو أن الطابع التجريدي والصور السيريالية وطبيعة الشخصيات وتحولاتها لا تمكن القارئ من الإمساك بدلالة ما، كما لا تشعره - في أثناء القراءة - بأن هناك معنى ينمو أو في طريق التبلور. فكأن العالم الروائي يهدف إلى تجسيد قيم الخواء والعبث واللامعنى واللامعقول واللامنطق.

وأحسب أن ما يدفع المرء إلى وصف «لوحات» الرواية بالاتصال والانفصال معا وجود خيوط بين هذه الأجزاء واللوحات من مثل: التكرار، تكرار بعض الصور الوصفية أو اللقطات السردية التي تعيدنا إلى اللحظة السابقة لكنها لا تمهد للحظة آتية! وهناك الاستهلال - وفيه يبحث الولي الطاهر ومعه العضباء عن منفذ لمقامه - وهو إذ يتكرر في كثير من صفحات الرواية فلكي يعيدنا إلى اللحظة الأولى. ويمكن أن يضيف المرء اللازمة التي تتكرر في النص أكثر من ثلاثين مرة وهي عبارة «يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف»، وهي لازمة توحي بالخوف الذي يعتري الجميع، مثلما توحي بغموض المستقبل وتوقع حدوث ما هو أسوأ أو أعظم. وإضافة إلى التكرار واللازمات هناك الشكل الدائري الذي يوحي بالحركة التي تشبه حركة المراوحة بالمكان، أي عدم التقدم أو النمو. وفوق هذا يشار إلى «الولي الطاهر» الذي يحتل اسمه عنوان الرواية، ويتكرر في معظم صفحاتها. لكن حركة الولي الطاهر في الرواية ليست حركة منتظمة، تشف عن معنى متعين، فهي حركة فوق الزمن، فهو يعيش في كل الأزمان ويتخذ هيئات متعددة وصورا متعينة.

دلالات التحولات في شخصية الولي الطاهر

فالولي الطاهر صوفي صاحب كرامات ومعجزات وصاحب مقام زكي، واسمه يوحي بمعاني الفضيلة، لكنه لا يتورع عن «إتيان» أكثر من مائتي فتاة جئن للبركة منه ومن مقامه ومن أجل حسن العبادة والدعاء، ويتعلق

بواحدة منهن من دون أن يعرف هل هي من الإنس أو الجن؟! ولهذا يحادث نفسه قائلا «... مع أنها قد تكون إحدى جنيات الفيف، إحدى تلك اللواتي يهبن الشعر، في الوديان والفجاج، للشعراء» [٢٧]. ويقلقه السؤال: هل الشيطان الرجيم جنس واحد؟ إذ جرى ويجري الحديث عن الشيطان بصيغة المذكر! على عكس ما يقال عن الجن والجنيات. وتراه يخوض معارك لا يعرف أطرافها ولا طبيعتها ولا هدفها! كما أنه – في مستوى آخر – المخلص لأمة المسلمين. فقد عاد إلى مقامه – بعد غيبة لا يدري هو كم استغرقت – «فقد تكون لحظة، وقد تكون ساعة، كما قد تكون قرونا عديدة» [٢٨] من أجل إنقاذ المسلمين من الوباء الذي حل بهم وفتك بقلوبهم وعقولهم ووجدانهم!

فالولي الطاهر ليس شخصية روائية بالمعنى المألوف، كما أنه – وهذا من خلال السرد – ليس شخصية واحدة. بل هو حالات، أو بتعبير أدق إنه «تجل» لحالة ما تشي بها ملامحه الصوفية وكراماته و«استشهاده أو موتهً» أكثر من مرة وندبه نفسه لمجابهة وباء الفسق والفجور الذي فتك بالمسلمين قبل غيرهم. فهل يبدو الولي الطاهر تجليا للحركة الإسلامية المعاصرة؟!

وهذا الاستخلاص لا يتعارض مع ما تقدم من توصيف العالم الروائي ونعت الرواية بالغرائبية والغموض والتجريد. فالرواية مهما تعالت على الزمن أو حاولت تجميده أو نفيه فإنها تظل مرتبطة بزمنها، بل إنها تقوم بكل هذا من أجل تجسيد رؤيتها الخاصة لزمن محدد وتصوير محتواه وبيان علاقتها به.

ومن هذه الزاوية – ذكرت قبل قليل أن رواية الولي الطاهر تتمة لرواية الشمعة والدهاليز – ومن خلال الزاوية نفسها يبدو الولي الطاهر تجليا أو شبيها بشخصية «بولزمان» في «الشمعة والدهاليز» الذي «يظهر مرة شابا يافعا، ومرة كهلا، ومرة شيخا هرما» [٢٩]، ولا يظهر «إلا عند حافة الزمان» وحافة الزمان «هي التي تقع بين عصر وعصر» [٣٠]. وبولزمان تجلى في الرجال جميعا «... لقد نزع الرجال السراويل واكتحلوا واستاكوا وتعطروا، ونزلوا إلى الساحات يهتفون بالإسلام. لا شك أن جدك بولزمان هو الذي تجلى فيهم جميعا. وبالأمس القريب، قبل سنوات قليلة، كانت المساجد

فارغة لا يؤمها إلا الشيوخ والمرضى، وفجأة امتلأت بالشباب، من الجنسين. ولكأنما ضاقت المساجد، ها هي الساحات تتحول إلى مصليات. يعبد الناس فيها ربهم ويرجمون بعضهم» (٣١). لكن الأزمة التي تدفع الولي الطاهر إلى الظهور/ عودته بعد غيبته/ أكثر استفحالا وأشد فتكا من «حافة الزمان»، فها هنا وباء يفتك بقلوب المسلمين وعقولهم ووجدانهم «...انتشر وباء خطير، يصيب المؤمن في قلبه، فيضحي، ودونما إعلان عن ذلك، أو إحساس به، لا هو بالمسلم ولا هو بالكافر. قد يصلي اليوم، وقد لا يصلي غدا، بل قد يقطع صلاته، ويسرع إلى خمارة من الخمارات التي انتشرت في كل ركن، يديرها مسلمون، بعد أن اشتروها أو خلصوها من اليهود والنصارى. لم يفرق الوباء بين الولد والبنت، بين المرأة والرجل. يتغير المظهر الخارجي أولا بتغير اللباس، الذكر ينتزع العمامة والجبة، ويقمط نفسه في أردية ضيقة، تجعله شبه ما يكون بتيس أو بأي حيوان آخر يشبهه. المرأة تحسر رأسها بعد أن تصبغ شعرها وتدليه منسابا على كتفيها أو على صدرها، تطلي وجهها بكل مكوناته بمختلف المساحيق والألوان، حتى أن الأب يخطئ في ابنته، تعري صدرها، ولا تغطي منه في أحسن الأحوال، سوى نصف ثدييها، تبذل مختلف الوسائل لتبين تشكيلات خصرها وعجزها وردفيها وفخذيها، تأكل كما الرجل في الشارع. تدخن كما الرجل في الشارع وغير الشارع. أسوأ من كل ذلك يتعانق الرجال والنساء في الخلاء، فلا أحد ينهاهم أو يعلمهم بأن القبلة التي لا تنقض الوضوء هي التي لا تكون على الفم ولا يكون هناك وراءها مقصدٌ أو وجود للذة. ولم يبق للمؤمن ملاذ أو ملجأ، لا في بيته، ولا خارج بيته. كالجرب سرت عدوى الفسق والفجور، والاستخفاف بكل قيم الأولين، لكن الناس لم يعودوا يحكون جلودهم» (٣٢).

وفي سبيل مواجهة الوباء وأعراضه الفتاكة يخوض «الولي الطاهر» معارك عنيفة، تدور في «جبال لا يعرفها» وسط قوم «... لهم لحى مخضبة بالحناء تبلغ لدى بعضهم الركب، يرتدون جلابيب رمادية، تعلوها طبقة خفيفة من تراب، عليها معاطف إفرنجية مشدودة بأحزمة. في عيونهم الكحل، وفي شفاههم السواك، تعبق منهم رائحة مسك بالغ الحدة... لم يفهم من لغتهم ومما يفعلون سوى إطلاق الرصاص على أناس في الطرف

الآخـر مـن الوادي، لهم نفس القلنسـوات، ونفس اللحى ونفس الجـلابيب والمعـاطف، ولـربما تفـوح منهم نفس رائحـة المسك» (٣٣). ويشـتـد حـمى الوطيس، وتنبـح المدافع والبنادق والطائرات، وتشـتعل النيـران في كل جهـة، وتتناثـر الجثث والدمـاء، وبينمـا يقـوى الاشـتبـاك ويعنف يردد الجـميـع «إن تنصـروا الله ينـصـركم»! وفـجـأة ودونمـا اتفـاق يرفع الطرفـان المتـحـاربان الرايات البيضاء إيذانا بوقف القتال «لتخليص الجثث ودفن الشهداء». لكن مـجـموعـات من هـذا الطرف وأخـرى من ذاك ترفض وقف القـتـال، الأمـر الذي حول الطرفين إلى أطراف عـديدة في «هذه الحـرب المقـدسـة»! ويبـدو أن الولي الطاهر لم يدرك الفرق بين القتال والاقتتال. لهذا نراه في معركة أخـرى لا يعرف من يحـارب! أو لماذا يحـارب؟!: «لست وحـدي في المعـركـة. بالتـأكيـد. بالتـأكيـد. لكن من معـي؟ مـع من أحـارب، ثم من أحـارب أنا؟ ولي الله الطاهر الذي جـرحت، عائدا إلى مقـامي الزكي، تدفعنـي رغبـة غـامـضـة إلى الحث في العودة واللحاق بشيء ما لا أدريه» (٣٤).

فالولي الطـاهـر لا يدري طبيعـة الاقتتـال العبـثي الذي يخوضـه، فحركتـه نتـاج رغـبـات غـامـضـة، ويبـدو عـاجـزا عن تحـديد هـدفـه بسـبب أوهامـه المستفحلة. وعندما يشـعـر بأن أعـراض الوباء الفتـاك تزداد انتشـارا وحـدة يقـرر الانسـحـاب من الزمـان والمكان والتـاريخ والعصـر كله، فيـصـبـح خـارج الزمان والعصـر، فمواجهـة عدوى الفسـق والفجور تتم بالهـروب «بدين الله» لإعلاء كلمة الله!:

«... عندمـا دب اليـأس بعد محـاولات مـتواصلة، بلغت حد المواجهـات المسلحـة، والحـروب الطاحنة، مـاتزال تتـواصل، ارتـأيت أن الـهـرب بدين الله، عنصـر مـهم في المواجهـة. نقـيم في هذا الفـيف، نتـضـرع للمـولى، عسـاه يفـرج الكرب، فـيـضـع حـدا لهـذا الاكتـسـاح للوبـاء لأمم الإسـلام، وفـي نفس الوقت نهـرب مـا نقـوى عليـه من الشـبـان إناثا وذكورا، نلقنهم دينـهم، ونـزوجـهـم، ونعـمـر بهـم الفـيـف، منشـئين أمـة مـحـصـنـة» (٣٥).

فالقضـاء على الوباء يقتضـي القـضـاء على السـلالة البشـرية المصابة به! ليتم بعد ذلك إنجاب نسل جديد، نسل أولياء الله الطاهـرين، نسل همـه «في هذه الحـيـاة أن يسـبـح اسم ربه الأعلـى الذي خلق فـسـوى، والذي قدر فهدى» (٣٦).

انسداد الأفق

وفي سبيل الهروب بدين الله وإنجاب سلالة جديدة لا بد من «ولوج المقام الزكي» وهذا يفرض عودة الولي الطاهر إليه. ومن المهم الإشارة إلى أن الرواية تستهل بتصوير لحظة وصول الولي الطاهر ومعه الأتان العضباء: «توقفت العضباء فوق التلة الرملية، عند الزيتونة الفريدة في هذا الفيف كله، قبالة المقام الزكي المنتصب ها هنالك على بعد ميل، بشكله المربع وطوابقه السبع». لكن رحلة الولي الطاهر لم تكن سهلة أو هينة، فالولي الطاهر لا يدري بالضبط أين كانت غيبته! ولا يدري كم استغرقت هذه الغيبة. وعندما يقرر أن يصلي ركعتين تحية لله وتحية للأرض وتحية للزيتونة، ثم أولا وأخيرا تحية للمقام الزكي، فإنه «يعجز» عن تحديد اتجاه القبلة، فكلما استدار كان المقام يتعدد! وعندما رفع رأسه يطلب اتجاه الشمس لتحديد اتجاه القبلة من خلال الظل كانت «الشمس في منتصف السماء لا تتم عن أي توجه لها» (٣٧)، فالشمس ذاهلة «هل فقدت اتجاهها. ضاع منها المشرقان والمغربان، فلا تدري أين تذهب؟» (٣٨)، والنهار يتضاعف مثل المقام الزكي بتوقف الميقات «ولا شك أن الليل سينتظر ألف سنة مما يعدون» (٣٩)، وقد راعه «أن القصور تضاعفت على مد بصره، تتعاقب في دائرة متساوية الأبعاد، كما راعه أن الصومعة العالية، التي ترك بها مقامه الزكي، اختفت، اختفت من جميعها» (٤٠).

هكذا تتشكل المناظر أمامه وتختفي، يراها ولا يراها، ويظل الطريق إلى المقام مسدودا، فلا باب ولا نافذة ولا ظل، وشمس ذاهلة، وماض يغرق في الضباب، ولهذا يتساءل الولي الطاهر: أين يقع هذا الفيف؟ ويشعر بأن كل ما يحيط به يهدف إلى عرقلة العودة إلى المقام الزكي، وهي العودة التي أصبحت رمزا لخلاص الأمم الإسلامية. والملاحظ أن الرواية تنتهي من دون أن تتحقق هذه العودة! فالمشاهد الثلاثة الأخيرة في الرواية هي تكرار حرفي (بالكلمة والجملة والعبارة) لمشهد الاستهلال الذي يصل فيه الولي والأتان العضباء إلى أطراف «المقام»، الذي يفشل الولي في دخوله على الرغم من محاولاته المتعددة وإصراره.

ومن المهم الإشارة إلى أن تكرار الاستهلال في خاتمة الرواية يدل على أن الولي الطاهر يدور في حلقة مفرغة، ما يكاد يتقدم خطوات إلى «الأمام» حتى يعود إلى الوراء أو إلى نقطة البدء وهو ما يعبر عن انسداد الأفق.

ويلاحظ أن عناوين الأجزاء الأخيرة من الرواية تبدأ بكلمة «هبوط» والعناوين هي «محاولة هبوط أولى» و«محاولة هبوط ثانية» و«محاولة هبوط أخرى» وفيها كلها تكرار لمحاولات الولي النفاذ إلى المقام من دون جدوى. لكن الصفحة الأخيرة من الرواية تأتي تحت عنوان مغاير هو «هبوط اضطراري» وفيه تتحول الشمس إلى قرص أسود ويعم الكسوف كل شيء [٤١].

دلالة التقنيات الفنية والشكل الدائري

تتوافر رواية «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي» على تلاحم نسبي بين محتواها وتشكيلاتها الفنية. وهو أمر وسم البنية السردية بالحيوية والقدرة على الإيصال. ويمكن بيان ذلك وتأكيده فإضافة إلى ما تمت الإشارة إليه من ترميز وتصوير الأجواء الغرائبية ولعبة الحجم والتحول في الشخصيات، يمكن استخلاص دلالة التقنيات الفنية البارزة التي أسهمت في تشييد بنية النص السردية وتجسيد الرؤية الكلية للرواية. وسأكتفي بالإشارة إلى التقنيات البارزة من مثل: التكرار/ اللازمات/ الشكل الدائري:

١ - التكرار

يمكن رصد تكرار المفردات أو الجمل أو العبارات في النص. لكن عملا مثل هذا قد يندرج في إطار «أسلوبية الرواية». بيد أن التكرار المقصود هنا هو تكرار الصور الوصفية والصور السردية أو تكرار لقطة أو مشهد بعينه. ويحدث مثل هذا التكرار بصورة حرفية ومن دون أي تحوير. ومع ذلك فإن نظرة فاحصة في هذا التكرار تبين أنه تكرارات لا تكرارا واحدا، مما يعني تعدد وظائفه. وقد أشرت آنفا إلى تكرار صورة الاستهلال - حيث الولي الطاهر ومعه الأتان العضباء يبحثان عن منفذ لولوج المقام الزكي - وهي صورة توحي بعقم هذا البحث وبالعودة إلى لحظة البداية، أي توحي بنفي الزمن وانعدام التقدم، فكل ما جرى ويجري بين هذه الصور/ التكرارات لم يؤد إلى شيء محدد باستثناء استفحال الغموض والتيه والشك واللاجدوى. ولهذا يحسن الوقوف هنا عند تكرار صورة حوارية تجري بين الولي الطاهر و«بلارا» الفتاة الإنسية الجنية، لأن هذه الصورة تتكرر بشكل

ملحوظ في هذه الرواية [٤٢]، كما تتكرر في رواية وطار الثالثة «الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء»، الأمر الذي يمنح هذه الصورة أهمية ويجعلها بمنزلة لازمة تهدف إلى لفت انتباه القارئ إلى بؤرة النص المتعددة. ففي الجزء الثالث من أجزاء الرواية وعنوانه «السبهللة» الممتد من ص٦٣ إلى ص٨٥، نقرأ حوارا ممتدا بين الولي الطاهر وفتيات المقام ثم فتيانه وغيرهم، إلى أن ينتهي بحوار الولي الطاهر والفتاة «بلارا» التي «اهتز لها قلبه» والتي تدعوه إلى الزواج منها لإنجاب نسل جديد، نسل «كل الناس». وينجذب الولي نحوها، فقد بدت «لدنة دافئة دفاقة»، لكنها تتراءى له أم متمم، تضع القدر على رأس زوجها مالك، كما تراءت له سجاح، تختلي بمسيلمة، فتمنحه نبوتها، ثم تحاربه. وتشعر بلارا بالسر في عينيه، ولهذا تتخلص منه وتوجه له تحذيرات تلخص بمجموعها ما مثله ويمثله الولي الطاهر من «حالة» أو «حالات» أو «تجليات» لا ينتج منها سوى المزيد من التيه والضياع وفقدان الرؤية والغاية والسبيل، والمزيد من سفك الدماء وقطع الرؤوس وحرق الأحياء:

« ... الآن أعرف ما إذا كنت إنسية أم لا.

أحذرك يا مولاي من سفك دمي. ستلحقك بلوى البحث عني فلا تعثر علي حتى وإن كنت تحت قدمك.

الآن أعرف ما إذا كنت إنسية أم لا.

أحذرك يا مولاي من سفك دمي. ينمحي مخزون رأسك ولا تستعيده إلا بعد قرون، فيعود إليك قطرة فقطرة ونقطة فنقطة. تجوب الفيف هذا مئات السنين، فلا تعثر على طريقك ويوم تعثر عنه، تبدأ من البداية.

أحذرك يا مولاي من سفك دمي. ستلحقك بلوى خوض غمار الحروب، فتشارك في حروب جرت، وفي حروب تجري، وفي حروب ستجري، إلى جانب قوم تعرفهم، وقوم لا تعرفهم ولا تفقه لسانهم، ولا تدري لماذا يحاربون.

أحذرك يا مولاي من سفك دمي. ستلحقك بلوى حز الرؤوس وخنق الأطفال والعجائز والعجزة، وحرق الأحياء.

تموت ألف ميتة وميتة، ويسقي دمك، كل صقع رفع فيه الأذان، وفي كل عودة لك تعاودك بلوى البحث عني من جديد دون أن تدري عم تبحث» [٤٣].

٢ - اللازمات

يمكن أن تعد تحذيرات «بلارا» بمنزلة «لازمة» تتكرر لتنبه القارئ إلى بؤرة تجليات «الولي الطاهر» وإلى انسداد الأفق كما تقدم. وقد أشرت قبل ذلك إلى لازمة أخرى تتكرر في ثنايا النص أكثر من ثلاثين مرة، وهي عبارة «يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف»، وهي لازمة توحي بالخوف الدائم أو باستمرار الخوف في الماضي والحاضر والمستقبل. ويلاحظ أن هذه اللازمة ذاتها تتكرر أيضا في الرواية الثالثة «الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء»، لكنها ترد محورة في بعض المواضع، إذ تتحول من «يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف» إلى «يا خافي الألطاف سلط علينا ما نخاف».

٣ - الشكل الدائري

هو تكرار من نوع خاص، فالشكل الدائري يتمثل في تكرار المشهد الأول من الرواية وإعادته بصورة حرفية في المشهد الأخير. وهذا التكرار يرسم دائرة أو حلقة، ويوحي بالمراوحة في الزمان والمكان، فالحركة السردية - إن كان ثمة حركة - بين المشهدين الأول والأخير - لا تنمو ولا تتفرع ولا تنتج لحظة جديدة فهي أشبه بالدوران في حلقة مفرغة. ويبدو أن هذا الدوران تعبير عن التيه الذي حذرت منه بلارا عندما خاطبت الولي الطاهر بقولها: «... تجوب الفيف هذا مئات السنين، فلا تعثر على طريقك ويوم تعثر عنه (كذا)، تبدأ من البداية». وقد أشرت إلى أن المشهد الأول في النص - الذي يبحث فيه الولي الطاهر ومعه العضباء عن منفذ أو باب لولوج المقام من دون جدوى - يتكرر حرفيا ويأتي موزعا على ثلاثة أجزاء تحت عناوين ثلاثة هي «محاولة هبوط أولى»، «محاولة هبوط ثانية»، «محاولة هبوط أخرى» وكلها تدل على الدوران والمراوحة والمزيد من الانحدار وانسداد الأفق. أما عنوان الصفحة الأخيرة من الرواية «هبوط اضطراري» فيعقبه الكسوف والظلام الذي يغمر المدى كله.

ومضات من التاريخ البعيد والقريب

على الرغم من الطابع التجريدي العام لزمان الرواية ومكانها، وكثافة رموزها وغموض عالمها، فإنها تنفتح - في ومضات متناثرة وقليلة - على التاريخ البعيد والقريب لإكساب رؤيتها شمولية أكبر. فهي تتكئ على حادثة تاريخية تتكرر

الإشارة إليها في ثنايا الرواية بصورة مختلفة هي حادثة قتل خالد بن الوليد لمالك بن نويرة في أثناء حروب الردة، وزواج خالد من زوجته «أم متمم». وهي الحادثة التي وقف حيالها خليفتان - لا شك في نزاهتهما - موقفين متضادين، ففي حين طالب عمر بن الخطاب رضي الله عنه، برجم خالد (وهذا موقف مبدئي في منتهى الصرامة والقسوة)، قال أبو بكر رضي الله عنه، لقد اجتهد خالد... وخلاصته أنه يشك في إصابته فله أجر واحد! (٤٤).

وتنتقل الرواية إلى القاهرة - من دون أي تمهيد - فتصور تفجير حافلات السياح وتجمعات الناس وتركز على محاولة اغتيال الروائي نجيب محفوظ (٤٥). كما تومئ الرواية إلى مجزرة الحرم الإبراهيمي في مدينة الخليل الفلسطينية (٤٦)، وإلى قصف معمل الأدوية في السودان من قبل الطائرات الأمريكية بذريعة أن المعمل من إنشاء بن لادن مرة، وأن العراق يقوم بتمويله مرة أخرى! (٤٧).

وهناك انتقال مفاجئ من الفيف المجهول الموقع إلى مدينة الجزائر، التي تبدو صورتها مكفهرة وشاحبة يلفها القلق والتوجس من حدوث مجزرة مروعة. فمدينة الجزائر تبدو من بعيد «نور يتوهج نحو الأعلى»، ولكن «لا أحد يعلم عما تنام عليه من نواقض الوضوء ومن تدابير عاصفة» وتبدو من فوق «ملهى كبيرا من ملاهي تايوان» لكنها في العمق «وفي أسفل الملهى الكبير، هي كهف مدلهم، لا آخر لطوله، ولا نهاية لعرضه، تملأه الدواب من كل نوع ومن كل حجم:

بعضها ديناصورات

بعضها تماسيح

بعضها ثعالب

بعضها ضفادع وقمل

بعضها، يقضم أيدي بعضه

بعضها، يقضم أرجل بعضه

بعضها، ينهش صدور أو بطون أو أرحام بعضه

يتحركون في الظلمة الحالكة، بسرعة الخفافيش، ويأتون كل ما يريدون من دون صعوبة تذكر. يزحفون حتى يصلوا ما يبدو لهم أنه منتهى النفق، ثم ينقلبون. بعضهم يذهب يمينا. بعضهم يذهب شمالا. بعضهم يرتد إلى الخلف. بعضهم يظل يراوح في مكانه، يلتف على نفسه وعلى من حوله» (٤٨).

وفي داخل مدينة الجزائر / الكهف - نجد صورا مروعة تذكر بتحذيرات بلارا - حيث ينفجر الدم وتهوي الرؤوس وتتناثر الجثث في معارك غامضة ومجازر لا هدف لها سوى القتل وإراقة الدماء واغتيال العقل والوجدان وتحطيم كل القيم والمبادئ، ولا تنفع معها صيحات المستغيثين أيا كانت ألوانهم أو أعمارهم أو انتماءاتهم:

« - لا إله إلا الله. أشهد أن لا إله إلا الله. أشهد أن محمدا رسول الله.

يهوي الساطور. يتدفق الدم. يتطاير الرأس

- أنا مسلم أصلي وأصوم وأحفظ فرجي وعرضي

يهوي الساطور. يتدفق الدم. يتطاير الرأس

- يا إخوتي. يا إخوتي

يهوي الساطور. يتدفق الدم. يتطاير الرأس

- يا أبي. يا إلهي. يا أمي. يا خويا قدور

يهوي الساطور. يتدفق الدم. يتطاير الرأس

- يا العسكر. يا الحكومة

يهوي الساطور. يتدفق الدم. يتطاير الرأس

- رضعة واحدة، واحدة فقط لوليدي. اسمعوا إنه يصرخ عطشان، رضعة واحدة يا مؤمنين. وافعلوا بي بعدها ما تشاؤون. رض...

يهوي الساطور. يتدفق الدم. يتطاير الرأس» (٤٩).

وإذا كانت اللمحات الوقائعية في رواية «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي»، ومضات قليلة ومتناثرة إذا ما قيست باللوحات التجريدية التي تهيمن على النص، فإن الأمر يبدو معكوسا في رواية وطار الثالثة «الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء»، إذ يغلب عليها عرض الوقائع والأحداث اليومية الجارية بصورة تقريرية ومباشرة.

الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء

يبدو «الولي الطاهر» في الروايتين «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي»، و«الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء» متشبثا بزمن مضى وانقضى، وباحثا عن زمن مندثر. ولهذا لم يحصد سوى المزيد من خيبات الأمل والإحباط والوهم والهزيمة. فقد فشل الولي الطاهر في ولوج مقامه الزكي، وأثبت أنه لا يحسن

إلا استخدام الساطور والسكين والمدفع الرشاش، وقد انتهى الأمر به في «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي» إلى العيش في ظل الكسوف والظلام المسيطر على كل جانب.

ويبدو الولي الطاهر في هذه الرواية (الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء) منكفئا على ذاته، بعد أن أصابه الوهن والضعف وصعقته المفاجآت، بل يبدو عاجزا عن الإتيان بأي فعل باستثناء رفع يديه بالدعاء - وهو ما يدل عليه عنوان الرواية - . فعندما يسمع صوت امرأة محتجة تقول: «في الزمن الذي نحن فيه، لم يبق أحد على ما كان عليه، العزيز، ذل، والذليل، عز. والغريب صار صاحب الدار» [٥٠] تراه يلوذ بالصمت. ومن المهم الإشارة إلى أن الولي الطاهر لا يظهر في هذه الرواية إلا في القسم الأول من أقسامها العشرة، إذ يختفي بعد ذلك تماما، وتنتقل عدسة الرواية إلى الوقائع الإخبارية المعيشة كما سيتضح.

وفي القسم الأول يعرف الولي الطاهر - بعد فوات الأوان - أن «الأتان العضباء» التي طاف بها الكون عبر القرون بحثا عن بلارا، هي بلارا نفسها! فعندما لم يستمع إلى تحذيرات بلارا - التي أشرنا إليها آنفا - وأسال دم حبيبته، لحقته البلوى واللعنة فتحولت بلارا إلى أتان عضباء. وفي هذا القسم يفاجأ بأن أبواب المقام الزكي ونوافذه مشرعة، ولهذا يلجه من دون أي جهد أو تعب، لكنه لا يجد سوى الجثث المحنطة والتماثيل الشمعية، ورائحة الرطوبة والتراب. ويبدو أنه ما زال في نصف غيبوبة أو بين اليقظة والنوم، فهو يرى الأزمنة التي مر بها، وهي قرون وقرون، ولكنه لا يعلم في أي زمن هو الآن. وتراه يردد في وهن وضعف وإحساس بالهزيمة والعجز: «رباه عفوك فما ظلمت إلا حرصا على دينك، وما فعلت إلا ما قدرت» [٥١]. وتتردد في هذا القسم الأول أسماء الولي وبلارا والمقام والعضباء ومالك بن نويرة وأم متمم وسجاح...إلخ لكنها تختفي تماما في الأقسام الأخرى من الرواية التي تنتقل إلى فضاء آخر، وهو ما يدل على أن هناك صدعا يفصل القسم الأول عن سائر أقسام النص.

انهيار المجاز والترميز

فبعد الانتهاء من القسم الأول وعنوانه «التحديق في الزمن» - الذي يمتد من ص ٥ إلى ص ١٥ - يختفي الولي الطاهر وعالمه التجريدي الغامض ورموزه وو...إلخ، وتنتقل عدسة الرواية إلى العالم المعيش،

والوقائع والأخبار التي تبثها محطات التلفزة، عبر مراسليها المنتشرين في العواصم العربية والأجنبية. وهو أمر يثير الدهشة، ويدل على أن القسم الأول ومعه عنوان الرواية، مجرد وسيلة باهتة أو مفتعلة للربط بين الروايتين - الثانية «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي» والثالثة «الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء» - . إذ هما متباينتان بناء وموضوعا ولغة وهدفا. فالأقسام التسعة المتبقية من «الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء» تقارير صحفية إعلامية، وبيانات سياسية مباشرة، ينقلها مراسلو الفضائيات في أنحاء العالم الذين يتخذون اسما واحدا هو «عبد الرحيم فقراء» وهو اسم مراسل قناة الجزيرة المعروف. ويذكر النص أن سبب اختيار هذا الاسم - تحديدا - ومنحه لجميع المراسلين إنما كان لأن له «إيحاء معينا يرتبط بالمثقف وبرجل الإعلام، مع اعتذارنا لصاحب الاسم الحقيقي مراسل زميلتنا من واشنطن» (٥٢).

ويهتم النص بنقل الأحداث السياسية التي جرت قبيل كتابته وصدوره، ولهذا تتكرر أسماء من مثل: ياسر عرفات وصدام حسين وأسامة بن لادن وشارون وبوش ورامسفيلد وباول ورايس وو...إلخ. وتُعرَض الأحداث السياسية مع قدر من التهكم، وفي مواضع عديدة تمتلئ صفحات النص بالأخبار والتقارير والبيانات التي تبثها الفضائيات العربية من دون أي تحوير أو تعديل أو تدقيق!

ويمكن الوقوف عند أي صفحة من صفحات النص لبيان الطريقة المتبعة، والسمات العامة لهذا النص التي تتمثل في غياب العناصر الروائية، وهيمنة اللغة التقريرية المباشرة. ويمكن تأمل المقطع الآتي باعتباره مثالا لما ورد في سائر الصفحات:

«أيها السيدات والسادة، مراسلنا بباريس، في الخط.

شوارع باريس وساحاتها الكبرى، تغص بجماهير غفيرة، تحمل العلم الفرنسي، إلى جانب أعلام الدول الأوروبية الأخرى، وبعض أعلام حمراء بها مطرقة ومنجل، وبعض أعلام جزائرية، طاشت هنا وهناك. إلى جانب لافتات، تحمل عبارات معادية لأمريكا، ومنددة بالحرب في الشرق الأوسط، وبالأسلحة الفتاكة التي ما تفتأ الدول الكبرى تتنوع فيها، وتمنع غيرها من امتلاكها أو حتى التفكير فيها، وتطيح بدول قائمة، عضو في جميع هيئات الأمم المتحدة، بسببها،

كما أن هناك رسوما كاريكاتورية تظهر الرئيس الأمريكي فأرا يقرض ورقة من فئة الألف دولار. أو تظهره وهو يقاد إلى سجن أبو غريب بالعراق منزوع السروال، وفي غمرة كل هذه اللافتات والملصقات، تظهر صورة الجنرال شارل ديغول، في مختلف هيئاته العسكرية، وأعماره، تملأ الساحات والواجهات والشرفات أيضا. سيداتي سادتي. إن المرء ليتساءل، أين كانت الروح الوطنية الفرنسية مخبأة في ظل كل مظاهر هذه العولمة، والقول بزوال عهد الدولة الوطنية؟ ...إلخ» (٥٣).

لا شك في أن مثل هذا النوع من الكتابة لا يحمل جديدا على أي صعيد. كما أن غياب العناصر الروائية المتمثلة بالأحداث والشخصيات والزمان والمكان، وتلاشي اللغة التصويرية والإيحائية، وسيطرة التقارير الصحافية والبيانات السياسية المطولة، ستدفع الكثيرين إلى عدم اعتبار النص رواية. فالنص الذي بين أيدينا يبتعد عن الكتابة الروائية، التي تتميز باهتمامها بالجوهري لا بالعرضي، وبتصوير العلاقات المعقدة من الداخل والكشف عن حقائق نوعية. وأحسب أن هذه الأسباب هي التي جعلت الطاهر وطار يعترف بأنه كان متسرعا في كتابة هذا النص، وهي التي دفعته إلى تقديم ما يشبه الاعتذار.

ففي كلمته، التي يصدر بها هذا النص، نقرأ تحت عنوان «تأشيرة عبور»: لم أكن إطلاقا أنوي كتابة رواية هذا العام، فلدي مشاريع قصص قصيرة، يلازمني بعضها منذ ما يزيد على عشر سنوات، بالإضافة إلى إرهاق سنة كاملة من الجهد في الجاحظية، لكن ضغط الظروف العالمية، والوضعية في العراق والعالم العربي والإسلامي، فرض علي رواية، لم أعايشها، سنوات عديدة، كما هو الشأن لباقي (كذا) أعمالي (٥٤).

ويبدي الطاهر وطار في كلمته/ تقديمه، آراء يتوخى من خلالها توضيح بعض الأمور، التي تتصل بأعماله الثلاثة، كما يهدف في بعضها إلى تحديد مسار بعينه للقارئ، أي توجيه قراءة النص. ومن هذه الآراء تأكيده أن النصوص الثلاثة تشكل ثلاثية أو تشكل نصا واحدا، إذ يقول:

«لقد جاءت هذه الرواية (يقصد الثالثة/ الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء) جزءا ثانيا للولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ولو كنت ناقدا لقلت إنها جزء ثالث للشمعة والدهاليز. الموضوع واحد والشخوص هم،

بأسمائهم وصفاتهم، وبخصوصياتهم. لقد استعملت عبارة جزء، بدل عبارة الكتاب الثاني، ولم لا، فقد أكون بصدد كتابة رواية واحدة، وكلما تعبت، وضعت لها عنوانا جديدا» [٥٥].

وأحسب أن عرض الروايات يؤكد بأن كلمة وطار عن الصلة بين رواياته، تحتاج إلى مناقشة ومراجعة. وكذا تأكيده بأن الولي «هو العقل الباطن للإنسان المسلم المعاصر» [٥٦]. أما التعبير عن حيرته إزاء «الظاهرة الإسلامية» فقد يبين سببا من أسباب الغموض الذي يكتنف أجواء روايتيه الأولى والثانية، يصرح وطار «إذا كانت الظاهرة الإسلامية، هزت العالم، فلم لا تحير العبد الفقير الطاهر وطار» [٥٧].

ومهما يكن من أمر فإن المرء ليعتقد أن كل ما أورده وطار في كلمته لا يسمح بمنح عمله «الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء» «تأشيرة عبور» (وهذا عنوان كلمته) للدخول في حقل الرواية أو الأدب عامة.

11

تفتت البنية السردية وانكسار المعنى

«قد يعد نص «بيضة النعامة» بمنزلة صرخة احتجاج على تمزيق العلاقات الإنسانية كلها، وتردي وضع الإنسان في العالم كله، وقد يمثل رفضا عنيفا لمرحلة كاملة بزمانها ومكانها وأحداثها ورموزها بل وبفنها وأدبها»

المؤلف

أسئلة لا بد منها

هل تخلو الرواية الجديدة من أي تصميم؟ وهل تُصاغ بعيدا عن أي مبادئ أو أسس فنية أو جمالية؟ وهل تنوع أساليبها وتقنياتها وتعدد صورها يجعلانها خارج أي إطار أو تشكيل (دال)؟ بعبارة أخرى هل هي ركام من اللقطات والومضات المفككة؟ أو مجموعة من الصور السردية والوصفية والحوارية المكدسة؟ أو مجرد انحرافات وقفزات سردية متكررة؟ وهل تمردها على الجماليات الروائية الراسية تمرد مطلق أو مجاني؟ هل هي كتابة هلامية لا تنطوي على أي تشكيل أو أي دلالة؟!

هذه الأسئلة وغيرها تحضر في ذهن القارئ بعيد قراءة نص حظي باهتمام خاص، وترجم إلى الفرنسية (وربما إلى غيرها)، ونشر مرتين في لندن (١٩٩٤) والقاهرة (٢٠٠٠)، هو نص «بيضة النعامة» (1) للأديب «رؤوف مسعد».

هيكل النص

يتكون هذا العمل من ثلاثمائة وخمس وعشرين صفحة من القطع المتوسط، وهو غير مقسم إلى فصول أو مشاهد محددة. لكنه ينطوي على عناوين لا حصر لها، بعض هذه العناوين يتوسط أعلى الصفحات وبعضها يتناثر داخل الصفحات. وتلي صفحة الغلاف صفحة «المحتويات» وهي في الحقيقة صفحتان، إذ إن قائمة المحتويات تتضمن عناوين رئيسية وفرعية عديدة جدا. وتتجاوز عناوين «المحتويات» الثلاثين، أما العناوين داخل المتن فلا حصر لها. ولا يستطيع المرء أن يستخلص من مفردات العناوين المكتظة تصميما ما أو معنى محددا، لكنه يدرك - بعيد قراءة النص - أن هذه العناوين جزء من سعي النص إلى التمرد على منطق التدرج والتحديدات المألوفة.

عالم النص

يتكون النص من لقطات سردية وومضات وصفية متناثرة ومبعثرة ومشتتة بصورة متعمدة، وهو ما يجسد رفضا عنيفا لمواصفات الكتابة الروائية المألوفة القائمة على التسلسل والتتابع والترابط. فهناك انتقالات وقفزات عبر الأمكنة والأزمنة التي نلحظها أحيانا في العناوين الفرعية: فمن لقطة تدور في منتصف أربعينيات القرن الماضي في السودان أو صعيد مصر، يتم الانتقال إلى «بغداد - ١٩٩٧»، تليها لقطة أخرى تحت عنوان «القاهرة -١٩٥٥» ثم «مدينة هابو - غرب الأقصر ١٩٨٣» وهكذا. كما يلاحظ أن هناك انتقالات أو قفزات داخل اللقطة الواحدة، وهي قفزات نجد فيها أحداثا جديدة - لا صلة لها بما تقدم - وشخصيات أخرى وزمانا ومكانا آخرين، وهكذا.

هذه «الأجزاء» واللقطات والومضات لا رابط بينها سوى شخصية السارد، فهو الذي يصف ويسرد ويشرح ونادرا ما يميل نحو التعليق أو التعليل. فالأحداث تتراص أو تتراكم من دون سببية أو رابط خفي. وكذا الأمكنة والأزمنة. بل يلاحظ في كثير من الأحيان أن تحديد الأمكنة والأزمنة - الذي يأتي من خلال العناوين الفرعية داخل المتن والتي سبقت الإشارة إليها - لا ينطوي على أي خصوصية أو دلالة جزئية محددة.

لكن غياب الرابط بين الأحداث المتنوعة (معنى عام أو معان متضافرة) وانعدام السببية قد يكون جزءا مما يتمرد عليه النص، لكنه قد يدفع المرء إلى البحث عن خيط خفي قد يشكل رابطا بين دلالات اللقطات المتنوعة ومعاني

الومضات المتعددة. وفي مثل هذه الأحوال يبحث المرء عن جماليات أو مبادئ جديدة - غير مبدأ السببية - قد تساعده في استخلاص التصميم الهندسي لهذا العمل السردي ومدى قدرته، أو رغبته في تجسيد «غرض» أو إحداث معنى ما أو دلالة كلية. وتتمثل هذه المبادئ الجديدة في مثل: التجاور، أو التضاد، أو التوازي، أو التنافر، أو التداخل، أو التزامن بين اللقطات، إذ قد يتجسد المعنى (الأدبي) من خلال تجاور اللقطة الأولى والثانية والثالثة مثلا، مثلما قد نجد تضادا أو تنافرا (دالا) بين الرابعة والخامسة، وتوازيا (دالا) بين السادسة والسابعة. ولا شك في أن تصوير حدثين مختلفين يحدثان في مكانين متباعدين في وقت واحد قد يولد معنى أو دلالة من خلال التزامن. لكن الباحث عن كل هذا في «بيضة النعامة» لا يجد أثرا لكل هذا. فاللقطات متراصة ومكدسة، والنص لا يرتكز على «تصميم» ما أو «خطة» فنية. وقد يرى بعضهم أن النص يتمرد بصورة مطلقة على أي تصميم، لكن الخطورة هنا أن مثل هذا التمرد قد يجعل الصداقة الفنية بين النص والقارئ مهتزة ومضطربة.

النص والقارئ

لا شك في أن غياب - وربما الأدق أن أقول هنا تغييب - مبادئ السببية والتعليل الفني والترابط من جهة، وجماليات التجاور والتضاد والتوازي والتزامن من جهة ثانية، يجعل القارئ في حيرة من أمره - في أثناء القراءة - إذ يشعر بأنه يتقدم في القراءة فقط، فهو يقرأ وينتقل من هنا إلى هناك، ويقلب الصفحات من دون إحساس بأنه يتجه نحو غاية ما أو هدف محدد. وفي مثل هذه الأحوال فإن القارئ العادي قد لا يجد ما يدفعه إلى متابعة القراءة سوى اللقطات الجنسية البارزة والمهيمنة من بداية النص وحتى صفحاته الأخيرة. وهذا يعني - ويؤدي إلى - التضحية بقطاع عريض من القراء لا يستهان به.

لكن القارئ المتخصص قد يتابع القراءة - وربما بقدر من الاهتمام - بدافع البحث عن طبيعة الأشكال التعبيرية الجديدة ودلالة تمردها العنيف على تقاليد الكتابة، وبدافع البحث عن فلسفة هذه الأشكال وأثرها وأبعادها وعلاقاتها وغاياتها النهائية. ولا بد من الإقرار هنا بأن مثل هذا الاهتمام يأتي من خارج النص ولا ينبع من داخله.

وقد يعترض الكاتب - وأنصاره - على قراءتي للنص بقولهم إن تغييب المبادئ الجمالية والتمرد المطلق وغياب المعنى الكامن وراء اللقطات والومضات المتراصة ينطوي بحد ذاته - على دلالة ما - تتمثل في أن الحياة عامة بلا معنى، أو أنها خاوية، أو هي قدر لا مفر منه، وأن الإنسان عامة أصبح شيئا من الأشياء تسيره الأوهام، فهو يتحرك وينتقل ويكد ويعاني ويجري وراء سراب خادع، وفي كل رحلاته المتنوعة ترافقه مشاعر الملل والضجر وفقدان الأمل والغاية والسبيل. لكن المشكلة أن مثل هذه الدلالة لا تنسجم مع طبيعة المادة السردية (تجارب جنسية لا حصر لها كما سيتضح)، أو مع أسلوب صياغة هذه المادة.

محاولة البحث عن إطار عام

ومهما يكن من أمر فإن القارئ لا بد من أن يتريث قليلا، وأن يحيط أجزاء النص ولقطاته المبعثرة المتناثرة بنظرة شمولية قد تمكنه من استخلاص إطار عام للنص ينطوي على دلالة ما.

وهنا يمكن القول إن الإطار الزماني العام لهذا النص يمتد من منتصف أربعينيات القرن الماضي إلى السنوات الأخيرة من القرن المذكور. ويلاحظ أن القفزات الزمانية تحدث داخل هذا الإطار. أما الإطار المكاني فيشمل مدنا عديدة في السودان ومصر وغيرهما. فهناك الخرطوم وبورت سودان والقاهرة والأقصر والإسكندرية وبغداد وبيروت وموسكو وجنيف ووارسو وغيرها وغيرها. ويلاحظ امتداد الإطار العام الزماني والمكاني، وكأن هذه الأمكنة/المدن تشمل العالم أو تمثل العالم. كما يلاحظ أن الشخصية المحورية في لقطات النص وأجزائه كلها هي شخصية السارد الذي ينتمي إلى اليسار الماركسي، أما الشخصيات الأخرى فيصعب حصرها، فهي تنتمي إلى الأديان الثلاثة وإلى قوميات متنوعة وطبقات متعددة وتعتنق أيديولوجيات لا نهاية لها.

ويقتضي الإنصاف من المرء أن يذكر أن هذا الإطار الشامل يجسد صورة بائسة للعالم، فاللقطات المبعثرة والومضات المتناثرة والصور السردية والوصفية المكدسة تولد - بالتحليل الأخير - إحساسا بعالم يسوده القلق والإحباط وخيبة الأمل وخواء الأيديولوجيات والأديان بأنواعها، مثلما توحي بأن الإنسان كان - ولا يزال - عاجزا عن حماية حقه الطبيعي والمنطقي في اختيار طريق الخلاص أو اختيار نظام حياته الاجتماعي والسياسي والديني والاقتصادي.

وقد يعد نص «بيضة النعامة» بمنزلة صرخة احتجاج على تمزيق العلاقات الإنسانية كلها، وتردي وضع الإنسان في العالم كله، وقد يمثل رفضا عنيفا لمرحلة كاملة بزمانها ومكانها وأحداثها ورموزها، بل وبفنها وأدبها.

وقد يعترض كثيرون على مثل هذا الاستخلاص قائلين إن هذا المعنى الكلي - بمستوياته المتعددة - نتاج تأويل شخصي، وسيبدو موقف هؤلاء المعترضين قويا عندما يضيفون: إن محاولة التأطير واستخلاص معنى كلي أمر يتعارض مع بنية مفتتة، فتفاصيل اللقطات والصور السردية لا تومئ - ولو من بعيد، أو بصورة خفية - إلى معان جزئية تتضافر في ما بينها لتولد في النهاية معنى كليا، كما أن العلاقة بين هذه اللقطات والومضات لا تنطوي على أي دلالة. ويمكن أن يضيف هؤلاء سببا آخر يتمثل في طبيعة المادة السردية للنص، التي تنطوي على معان أو دلالات بعيدة عن المعنى الشامل أو الدلالة الكلية التي سبقت الإشارة إليها.

طبيعة المادة السردية / الجسد بوابة الأمان:

تهيمن على معظم أجزاء النص ولقطاته الممارسات الجنسية بأنواعها وأشكالها المتعددة والمتنوعة، ويكاد لا يخلو مكان لم نشاهد فيه لقطات جنسية، إذ نشاهدها في المدرسة والشارع والفندق وفي القرى والنجوع والمدن والعواصم، وفي أزمنة الحرب والقصف والمظاهرات [٢] والندوات وفي طوابير التلاميذ والتلميذات، وبين الأطفال والصبية والرجال، وبين النساء ومع النساء والفتيات والمتزوجات والأرامل، وبين الأفراد والجماعات، وفي الحفلات الخاصة وغيرها. وهناك لقطات كثيرة تهتم بالعلاقات الشاذة وبالعلاقات المحرمة، فالأب يمارس الجنس مع زوجة ابنه والأخت مع أختها..إلخ. ويبدو السارد فارس هذا الميدان، فالسارد يمارس الجنس مع عدد لا يحصى من الفتيات والنساء! ولا يكاد يذكر اسم امرأة في النص أو تلوح امرأة في الأفق حتى يتوقع القارئ أنها ستقع في حبائل السارد، وبالأدق بين أحضانه. ولا يخيب ظن القارئ أو توقعه، فالسارد - منذ الطفولة وحتى تجاوزه الخمسين من العمر - يبدو جذابا ومعشوقا من الفتيات الغريرات ومن المتزوجات والأرامل والمثقفات وغير المتعلمات... بل إنهن - في كثير من الأحيان - يحاولن إيقاعه في حبائلهن، وكلهن ينجذبن إليه، وكثيرات منهن لا يجدن حرجا في دعوته - وأحيانا - التوسل إليه لممارسة الجنس!

وتستحوذ هذه اللقطات على اهتمام السارد، إذ يصفها ويصورها بدقة واحتراف وتفصيل. وأحسب أن هيمنتها على معظم صفحات النص والاهتمام بها قد يدفعان إلى طرح كثير من الأسئلة والتساؤلات. فقد تعد - في مستوى ما، وبسبب الأسلوب الذي قدمت فيه - محاولة لجذب القارئ، وإذا صح هذا فإنها محاولة تقسر وجدان القارئ على معايشة تجارب غير أساسية! ولهذا لا بد من الانتقال من التفسير إلى التأويل، وهذا الانتقال يفرض التساؤل عن الهدف من هذا الحشد المتعمد من اللقطات والتجارب الجنسية المكشوفة، لا سيما أن السارد طرف أساسي في هذه التجارب. وهنا قد يجد المرء - بعد معاودة القراءة وبعد عكوف وإمعان شديدين - أن الهدف قد يرتبط بثنائيات من مثل: الجسد/ الوعي، الجسد/ الروح، الجسد/ الحرية:

ففي تأكيد التيه والضياع والخواء الذي يلف العالم وأيديولوجياته وأديانه ونظمه وأنساقه، يبقى الجسد، فالجسد يمكن أن يقوم «بكل وظائفه الروحية والحسية» [٣]. ولهذا لا بد من التحرر/ تحريره، من كل التقاليد والمنظومات القيمية المتعددة، لأنها تشبه «السجن»، «إذ تسعى إلى الحرمان من استخدام الجسد. تعطيل الجسد بالأمر» [٤]. فاستلاب الجسد وتعطيله قد يمهد «لكسر الروح وتدميرها» [٥]. فالجسد له حقوقه وللروح حقوقها، لكن حقوق الروح لا تتحقق إذا «قُمع الجسد» [٦]، ولهذا يسوغ السارد ممارسة الجنس بين المعتقلين السياسيين الذكور؛ لأن «الجسد هنا يتجرد من فعل ليصبح حالة. من إفراز إلى بوح. ليس هنا «فاعل ومفعول به» بل واحد وواحد في حالة متساوية ومتشابهة من الرغبة في مساعدة الآخر على «تخطي الحبسة» [٧]. فالجسد له حقوقه وله أثره وأوامره، ولهذا يمكن أن يستقل عن صاحبه في لحظات بعينها: «قالت ميشا: هل تظنها تحت تأثير المخدر. أجابت هي على سؤالها: «أعتقد أنها تحت تأثير جسدها» إن جسدها يرقص مستقلا عنها» [٨].

فالتجارب الجنسية تلبية لنداء الطبيعة وأوامر الجسد ووسيلة لتحقيق الذات؛ لأن «الجسد هو بوابة الأمان وتحقيق الذات» [٩]. بل إن الجنس هو المقياس الدقيق «لا على سلوك الأفراد وحريتهم» بل على توجه المجتمع برمته، لهذا يخبرنا السارد «أعتقد أن الجنس هو الترمومتر الذي يعطيني مؤشرات واضحة عن الحركة - الداخلية - للمجتمع. ليست فقط العلاقات الجنسية بمعناها المباشر، لكن الاتصال الجسدي بكل تعقيداته بما فيها الاحتراف الجنسي - كمهنة- للجنسين في المجتمع المصري بعد الانفتاح» [١٠]!

والسارد هنا يسعى إلى الربط بين العلاقات الجنسية والتحولات التي شهدها المجتمع المصري في عهد الانفتاح الاقتصادي/ مرحلة السادات. ومثل هذا الربط أو التفسير ليس في صالح السارد أو صالح النص، فماذا نقول عن العلاقات الجنسية والتجارب التي وصفها السارد وصورها وشارك بها في موسكو وجنيف ووارسو وغيرها؟! أو تلك التي صورها وشارك بها في مدن السودان المتعددة وفي الأقصر والقاهرة قبل عهد الانفتاح؟! لهذا لا يطمئن القارئ ولا يقتنع بمحاولة السارد تفسير العلاقات الجنسية ومحاولة ربطها بتحولات اقتصادية واجتماعية محددة؛ لأن كل اللقطات الجنسية والتجارب المتنوعة يجري تصويرها في النص بعيدا عن أي إطار اقتصادي أو اجتماعي أو أي إطار آخر. فمثل هذه التفسيرات - وهي نادرة جدا- تبدو مقحمة. ولهذا يمكن القول إن بروز الجسد (المقيد بمنظومات القيم) ومقولاته والتجارب الجنسية المرتبطة به، يبدو وسيلة للهروب من المصير!

وحتى هذا التفسير - ومعه مقولة «تحرير الجسد» حتى لا تتكسر الروح أو تدمر - يبدو متعارضا مع الإشارات السياسية المتناثرة، ومتناقضا مع المقولات والمعاني الكلية التي أشير إليها آنفا. ويحسب المرء أن إبراز التعارضات والتناقضات ومناقشتها قد لا يهم الكاتب الذي صاغ نصه من دون الاهتمام بتصميم محدد أو تشييد بنية مؤطرة. وإذا ما سئل الكاتب عن هذه الكتابة عموما فإنه يجيب على لسان السارد: «لماذا أكتب؟ لا أعرف لكن لعله الجنون المطبق أو للحماية منه» [١١]! كما يخبرنا في موضع آخر بأن الحقيقة الكامنة في أعماقه منذ سنوات الصبا هي «الفوضوية»:

« ... ففي داخلي تعيش بذور «الفوضوية» بالمفهوم الفلسفي - السياسي. لقد تقبلت سلطة الحزب مضطرا بعد أن دمرت في داخلي سلطة الأسرة والكنيسة والمؤسسة...» [١٢].

ملامح السارد / عناصر سيرته

على الرغم من البنية السردية المهشمة التي اختارها الكاتب لتجسيد مقولات الرفض والتمرد على التقاليد الأدبية والأعراف الروائية، فإن القارئ يلحظ عناصر من فن السيرة في عدد من اللقطات المتناثرة:

فهناك القواسم المشتركة الكثيرة بين السارد والكاتب، كما يلاحظ بروز الأنا، فالسارد يستخدم ضمير المتكلم، أضف إلى ذلك تلك الإشارات المبعثرة لأحداث سياسية وتاريخية معروفة تمت في أماكن محددة، وإلى

أسماء أدباء وسياسيين يعيشون بيننا، ويمكن أن يلحظ المرء درجة عالية من البوح والاعتراف، وأود أن أشير إلى ما ورد في مقدمة الرواية التي صاغها صديق الكاتب الذي يؤكد فيها أن الكاتب قد صور حياته الشخصية: «... وها هو رؤوف ينضم بعمل يضعه على الفور في الصف الأول الذي يحتله كبار المبدعين، هذا العمل الذي مزج فيه رؤوف بين حياته الشخصية وطموحاته واهتماماته العامة وما جرى في بلادنا...» [١٣]. أضف إلى ذلك أن عددا من اللقطات السردية يأتي تحت عنوان «مذكرات» أو «تابع المذكرات» وأحيانا «تاريخ شخصي» و«تاريخ شخصي-٢» [١٤]، لكن هذه اللقطات لا تأتي متتابعة أو متسلسلة ومترابطة، إذ كثيرا ما يتخلل اللقطة الواحدة انتقالات وقفزات عديدة، وهي انتقالات تتم من دون أي ذريعة فنية أو فكرية.

وعلى الرغم من توافر هذه العناصر السيرية فإن من الصعب إدراج «بيضة النعامة» في إطار «فن السيرة» وذلك للأسباب الآتية مجتمعة: إن «بيضة النعامة» نص يتمرد على الحدود والأنماط المألوفة. كما أن العناصر السيرية - التي أشير إليها - تأتي متناثرة ومبعثرة لا متسلسلة منذ الطفولة وحتى الكهولة مثلا. فالنص يعتمد أساسا على الاستباقات والاسترجاعات والاستطرادات والانحرافات المتكررة [١٥] وهو ما يجعل بنية السرد مهمشة فعلا، لا سيما إذا أضفنا تغييب الدلالات الناتجة عن التجاور والتضاد والتوازي والتزامن كما وضحت ذلك آنفا.

فـ «بيضة النعامة» تتباين تماما عن بناء السيرة مادة وأسلوبا وهدفا. وقد أشرت - قبل قليل - إلى طبيعة المادة السردية وما قد تولده من مقولات أو معانٍ أو دلالات، وهي دلالات لا تلتقي ألبتة مع هدف السيرة المتمثل في الاعتبار والتدبر، أو بيان كيفية تغلب الأنا أو انتصارها على ظروف البيئة وتقاليدها الصارمة [١٦]. وأود أن أضيف أن معظم اللقطات السردية في «بيضة النعامة» تقدم بلا إطار زماني أو مكاني له خصوصيته. بل إن كثيرا من اللقطات يمكن تقديمها أو تأخيرها أو حذفها من دون أي أثر يذكر، لأن البنية السردية قائمة أساسا على القفزات والانحرافات المتكررة. ومن المهم أن أشير إلى ما انتهى إليه السارد بعد هذه التجارب والرحلات المتعددة.

محاولة البحث عن «غرض»

هل يصح استخدام مصطلح «لحظة التنوير» مع نص يرفض بعنف كل المعايير والمقولات الجمالية ومصطلحاتها؟! أحسب أن الجواب: لا. لكن المرء يتعامل مع نص مكتوب، وأيا تكن بنيته فإن كاتبه لا بد أن يضع قلمه جانبا عندما يحس بأن «غرضه» قد تحقق. ولهذا يبدو لي أن الصفحات الأخيرة من أي نص مكتوب مهمة، لأنها تشي بالاقتراب من تحقيق النص غرضه. وهناك من يطلق على هذه الصفحات أو اللقطات مصطلح الخاتمة أو النهاية. لكن مثل هذه المصطلحات قد لا تتلاءم أو تنسجم مع بنية سردية تتمرد على الحدود والقيود وترفض الأصول والنظم المألوفة. لهذا، يبدو لي أن مصطلح «لحظة التنوير»- وهو مصطلح مستخدم أيضا- أكثر دقة من مصطلحي خاتمة أو نهاية، لأنه أكثر انسجاما مع نص «بيضة النعامة» لسببين:

الأول: أن الرواية تثير أسئلة عديدة - في أثناء القراءة وبعد القراءة - ولهذا لا توجد خاتمة أو نهاية بالمعنى الحرفي.

الثاني: أن لحظة التنوير - كما تدل العبارة - تلقي بأضواء ما على هدف النص أو هدف الكتابة أو مسوغ وجود النص المدروس (البحث عن مسوغ وجود أي نص من أسئلة النقد الأدبي الأساسية)، ولهذا فإنها تساعد القارئ على اكتشاف طبيعة الأسئلة التي يثيرها النص أو إشارات الاستفهام التي يود رسمها، بل قد تسهم في إلقاء أضواء على طبيعة الأسئلة المرجأة التي تولد في أثناء القراءة.

ولا بد من توضيح آخر هو أن لحظة التنوير في النصوص السردية عامة قد تتجسد في لقطة أو وحدة سردية أو عبارة أو جملة أو سؤال [١٧] أو مشهد كامل هو المشهد الأخير. لكن لحظة التنوير في «بيضة النعامة» تكمن في القسم الأخير أو الجزء الأخير (إن صح استخدام مصطلح قسم أو جزء هنا). ويأتي هذا القسم ليصور السارد وقد تجاوز الخمسين من العمر، أي بلغ مرحلة النضج، وهو قسم ينطوي على لقطات عديدة وانحرافات متكررة واستطرادات متعددة. ويبدأ امتداده في النص من العنوان الذي يتوسط الصفحة «الطريق إلى جبل اسمه امرأة... ويقال له «جبل مره...». ويبدأ هذا القسم بحلم أو أحلام متكررة مر بها السارد. وهي أحلام غامضة - كما سيتضح - لكنها تأتي تتويجا لتجارب السارد ورحلاته المتكررة، وربما توحي بالمقولات التي ذكرتها حول الجسد، وقد تومئ إلى العودة إلى الحياة الفطرية والبدائية الطبيعية!

فالسارد يحلم مرات بامرأة تنظر إليه وتقرر أن حالته صعبة، وتقول «الحل الوحيد هو كيّه بالنار» [18]. وتأتيه المرأة ذاتها في حلم آخر، وتأمره بالذهاب إلى الجبل، وعندما يسألها «أي جبل؟» تقول له «جبل اسمه مره وأنت تعرف أنه موجود وتعرف مكانه» [19]. وعندما يستيقظ السارد من نومه يقول «كنت مرتاحا راحة سعيدة لم أحسها من سنوات بعيدة، وعرفت في لحظة استيقاظي أي جبل تعني، وها أنا هنا في السودان أستعد للذهاب إلى الجبل» [20]. ويتصل السارد بصديق قديم ليساعده في الذهاب إلى «جبل مره» الذي يقع غرب السودان في جبال النوبة. ويبدو السارد مصرا على الوصول إلى «جبل مره» على الرغم من المخاطر المتعددة التي يذكرها صديقه. ويتم وصف الرحلة ووعورتها ومخاطرها من خلال لقطات متناثرة؛ تتخللها استطرادات وانحرافات متكررة. ويبدو «جبل مره» رمزا لطريق الخلاص، أو رمزا للعالم الطبيعي الفطري الذي يحلم به السارد. ومهما يكن من أمر فإن «جبل مره» وما يحيط به من قبائل وعلاقات قد يؤكد مقولات الجسد - الآنفة الذكر - كما قد يعزز ويفسر هيمنة التجارب الجنسية على لقطات النص ومادته السردية.

فعند اقتراب السارد وصديقه من الجبل المنشود يرى «قمة الجبل طويلة. فوق الجبل يتمدد جسد امرأة ضخمة، ترى الفخذين الكبيرين، أحدهما مثني قليلا، والثاني متمدد وتصعد ببصرك فترى البطن بارزا بعض الشيء كأنها حبلى في شهورها الأولى. وترى الثديين المشرعين إلى السماء وبعض الوجه من البروفيل، لكنه لا يبدو واضحا مثل بقية الأجزاء. إذا هذه المرأة أو كما يقول السودانيون وأهل الصعيد في مصر المره» [21] ومما يوحي برمزيتها وصف السارد للجبل/ المرأة: «المرأة الآلهة التي تجمع الكل في واحد الطبيعة والخصب والجفاف والأبدية» [22].

فالمرأة/ الآلهة تشبه سائر النساء ولا تشبههن، فهي «تعطيك إحساسا بتباعدها، لكن ذلك التباعد الحميم المبالي ليس ذلك الذي يحسه الواحد من امرأة، قررت إنهاء العلاقة وغلق الباب في وجهك. هذه تقول لك بابي مفتوح... لقد قطعت الجزء الأسهل وبقي الأصعب... ولا أضمن لك الوصول وإن وصلت لا أضمن لك الوصل. لكن تعال فها هو جسدي لا أخفيه ووجهي لا أديره وكل ما عندي في جسدي تستطيع أن تراه عن البعد لا يختلف عن بقية النساء... لكن إذا ما واصلت التواصل فقد...وقد...» [23].

ويبدو السارد متحمسا للعلاقات القبائلية المحيطة بالجبل/ المرأة/ الآلهة! ربما لأن هذه العلاقات الفطرية الطبيعية تقوم على تحرير الجسد من الأوهام والتقاليد والقيم «المصنوعة» بأنواعها، وربما لأنها تمكنه - تبعا لذلك - من القيام بكل الوظائف الروحية والحسية والطبيعية، وهو ما قد يولد لدى السارد إحساسا بالتحقق الذاتي!

لكن الجدير بالملاحظة هنا أن هذه العلاقات تنحصر في النظر إلى الجسد، وفي العلاقة الجنسية بين المرأة والرجل «... والعلاقات هنا في غرب السودان مفتوحة وذلك بتأثير العلاقات القبلية (كذا) القديمة، حيث كان المجتمع الأمومي وما زالت آثاره باقية، فالرجال يسافرون بعيدا إلى الشمال للعمل وتبقى النسوة يعملن في الزراعة ويحملن بالأولاد الذين ينسبون إليهن، وأحيانا إلى آبائهم الذين لم يعاشروا زوجاتهم منذ سنوات، والموضوع لا يثير أي حساسية، فقضية العذرية والبكارة ليست لها تلك الأهمية كما في الشمال، حيث تمارس الطهارة الفرعونية التي تجتث بظر الأنثى من الذكور، ويضع الذكر شرفه بين ساقي المرأة، يفقده إذا ما فتحت المرأة، التي قد تكون أخته أو قريبته من بعيد ساقيها بدون عقد الزواج» [٢٤].

ويتم وصف المدارس والشوارع والأسواق من الزاوية نفسها، زاوية الجسد والجنس، فالبنات يسرعن عاريات الصدور «... في السوق يبعن ويشترين وصدورهن مكشوفة في الهواء الطلق والناس تنظر وتملي العين من نعمة الرب وهن لا يدعين الحياء إذا ما رأين الواحد يحدق في النهود والخصور هذا ما أعطته الطبيعة لنا وهذا ما سنقدمه لمن يعاشرنا معاشرة الأزواج ليس لدينا ما نخجل منه...» [٢٥].

يتضح مما تقدم أن بوابة الأمان وتحقيق الذات يكمنان في الجسد المتحرر من كل «أوهام» الحلال والحرام والعيب والخطأ والخطيئة التي «تصنعها» الأديان بأنواعها والمنظومات المعرفية والأيديولوجية بصورها:

«... والمحاربون القدماء والمصارعون الإغريق في بهاء عريهم ومجد جسدهم العاري، والمبشرون يطلبون من الأهالي ستر أجسادهم أو - على الأقل - أعضائهم التي نطلق عليها نحن في لغتنا العربية اسم العورة، لأنها من العار وحرام وعيب وخطيئة وخطأ وما يصحش، ويصبح الوجه عورة والشعر عورة واليد عورة، والساق عورة والقدم عورة، والصوت عورة والضحك

عورة والغناء عورة، والثياب الضيقة عورة، والتعليم عورة، وعمل المرأة عورة، والحب العلني عورة، والظلام هو الأصل وشهرزاد تقول وتفعل كل شيء في الليل الستار، وحينما يهل الصباح تسكت عن الكلام المباح» [٢٦].

كلمة أخيرة لا بد منها

يتضح مما تقدم أنني قمت بقراءة هذا النص الجديد مراعيا منطقه ومنطوقه، ومحاولا البحث عن معنى كامن يسوغ وجود هذه البنية السردية، أو إطار تنطوي مفاصله البنائية أو تركيباته على دلالة أو «غرض» [٢٧] جوهري يمكن البنية من التواصل مع القراء، وساعيا - بدأب- إلى فهم هذه التجربة وفهم أبعادها من داخلها، منطلقا من أن الفهم يغاير مسألتي الرفض أو القبول أو البحث عن الحسنات والعيوب.

وأود أن أؤكد أن قراءتي هذه لا تصادر - بل ليس من حقها ولا بمقدورها أن تصادر- قراءات أخرى ممكنة. مع تأكيدي أن تعدد القراءات لا بد أن يقف عند حد معين - وإلا أصبحت القراءات مشتتة وفوضوية - أي لا بد من الاعتراف بوجود قراءة من هذه القراءات هي الأكثر دقة من غيرها والأقرب إلى روح النص وعالمه وماهيته.

وقد اتضح من قراءتي لهذا النص أن بنية «بيضة النعامة» «تسعى إلى تجسيد عالم غامض ومحير وغير مفهوم، وإلى التمرد على أي معنى أو تصميم، وإلى رفض مواصفات الكتابة المعروفة في سبيل صياغة كتابة جديدة. ولا شك في أننا أحوج ما نكون إلى كتابة جديدة وذائقة جديدة ووعي جمالي جديد، لكن المرء لا بد أن يتساءل هنا: هل يستطيع هذا النوع من الكتابة في «بيضة النعامة» أن «يضيف إلينا القدرة ويعطينا القوة» [٢٨]؟! وهل ينجح في «كسر المناخ الفني السائد الذي تجمد» [٢٩]؟! وهل يتصف بـ «الصدق المؤلم» [٣٠]؟! وإلى أي مدى يسهم في مواجهة «الأعمال التقليدية والأشياء الساذجة السطحية» [٣١]؟! وهل هو - حقا - تعبير عن روح عصر وتجربة جيل»؟!

الخاتمة

في خـــاتمة هذه الدراســـة يمكن تأكـــيـــد الملاحظات الآتية:

أولا: لم ينحصر ظهور الرواية الجديدة في بيئة عربية بعينها، بل امتد ليشمل الوطن العربي من محيطه إلى خليجه، كما أنها ظهرت في مرحلة زمنية وتاريخية محددة، تمتد بدءا من العقود الأخيرة من القرن العشرين حتى يومنا هذا. وعلى الرغم من تعدد التجارب الروائية المدروسة وتنوع ألوانها وتوجهاتها، فإنها تنطوي على ملامح وأصداء بنائية وفنية وفلسفية مشتركة. وكل هذا يؤكد وجود ظاهرة روائية عربية لها خصوصيتها، فهذه التجارب - في مجملها - تبدو متميزة بأبنيتها ومشكلاتها ومواقفها.

ثانيا: ترفض هذه التجارب الروائية التقاليد الجمالية الراسية، وتتمرد على المنظومات الفكرية والأيديولوجية المألوفة، وتراها تكابد في سبيل صياغة أبنية سردية جديدة، وتجسيد قيم التعدد والتنوع، والشك والحيرة، والتيه والغموض وفقدان الغاية، أي تجسيد رؤية لايقينية للعالم. وكل هذا يؤكد انسيابية الشكل الروائي ومرونته وتمرده الدائم على ذاته تلبية للمتغيرات المحيطة، فالرواية سؤال متجدد إبداعا ومادة وتلقيا، وفي أعماق كل تجربة أكثر من إشارة استفهام.

«الكتابة ليست للعبرة أو لنقل التجربة، أو مراعاة الذوق العام، وليست فعلا يدفع إلى التحريض أو التعبئة، بل هي في حد ذاتها غاية لا وسيلة، أو هي فعل عصيان ورفض أو مكاشفة جارحة»

المؤلف

ثالثا: تستند هذه التجارب الروائية إلى مفاهيم جديدة، وفلسفة فنية خاصة، إذ تنهل من جماليات التفكك والتشظي، والتجاور والتضاد، والتوازي والتنافر، وجماليات القبح والرعب والتناوب، والتهويمات والاسترسال الحر، واللقطات السينمائية والمسرحية، والمفارقات والرموز، والصور الشعرية والصور السردية الغرائبية، وتعدد المستويات اللغوية، وتنوع الأساليب والتقنيات. وكل هذا يومئ إلى ماهيتها الجديدة التي تسعى إلى صياغة بنية سردية جديدة تجسد مناخا مبهما غامضا، يلف العالم ويثير الأسئلة والتساؤلات التي من شأنها تخطي اللحظة الراهنة، والانتقال إلى زمن آخر.

رابعا: يلاحظ غياب البطولة... وغياب البطل أو الشخصية المحورية، فالشخصيات في هذه التجارب الروائية مجرد رموز أو أصوات، أو أطياف أو ضمائر. فالشخصية بلا أبعاد أو ملامح، أو هي ذات متحولة، أو منقسمة على نفسها، أو مفتتة إلى ذوات متعددة، وهو ما يدل على اهتزاز منظومات القيم، وانزواء الإنسان وتهميشه، وتلاشي الفعل البشري، وغموض المصير الإنساني.

خامسا: تبدي هذه التجارب الروائية حساسية خاصة تجاه الزمن، ففي هذه التجارب محاولات دؤوبة لكسر الزمن أو تجميده أو نفيه. لهذا يفقد الزمن في هذه التجارب أهم خصائصه: التتابع والتراكم، وتُختزل فيها الأزمنة والأمكنة والتواريخ، ويبرز زمان مبهم ومكان قلق، يؤطران تناقضات البشر ومفارقاتهم، ولا يرسمان وجهة محددة سوى التيه وغياب المنطق، وهيمنة القمع وسحق الإنسان.

سادسا: تنهض اللغة في هذه التجارب الروائية - التي يغيب فيها الترابط والنمو والحركة الروائية - بمهمات متعددة، فبالإضافة إلى مهماتها البنائية والدلالية يقع عليها عبء جذب القارئ، ودفعه إلى متابعة القراءة. ويتحقق هذا في - الأغلب - من خلال توليد الأسئلة والتساؤلات المستمرة، وتعدد المستويات اللغوية، والميل إلى اللغة المكثفة الموحية، وتجسيد المعاني المتنوعة والمفارقات، والسخرية والتهكم والرموز المنوعة، والتضاد والتوازي والتنافر، والنبرة الهجائية والطاقة الإيحائية، والفجوات واللازمات، وصهر الأساليب القديمة والحديثة، وخلق أسلوب لغوي جديد يدهش القارئ ويصدمه، وتراكيب وصور شعرية تحل حركتها الإيقاعية محل حركة السرد والأحداث.

سابعا: على الرغم من النزعة التجديدية والتجريبية الواضحة، فإن هذه الروايات لا تضحي بقارئها، بل تراها حريصة على الاستحواذ على اهتمام القارئ وجعله يقظا، لهذا تعتمد على مبدأ عدم التوقع بدلا من مبدأ الإيهام. وهو مبدأ يتجسد هنا من خلال التدخلات المتعمدة، أو مخاطبة القارئ مباشرة، أو اللجوء إلى تقنية «الميتاقص». وتسعى من وراء هذا إلى دفع القارئ إلى التأمل في ما يقرأ لا إلى إثارة انفعالاته أو انغماسه في عالم الفن. فهي حريصة على إبقائه منفصلا بدرجة ما عما يقرأ أو مراقبا لما يقرأ. ومع ذلك فإنني أحسب أنها نصوص متعبة للقارئ العادي، لا سيما القارئ الذي ألف روايات الحبكة المتماسكة، ربما لأنها نصوص تستند إلى مفاهيم أدبية وجمالية جديدة، وربما لأنها تسعى إلى تأسيس ذائقة جديدة.

ثامنا: تنطلق هذه التجارب الروائية من مفهوم جديد للكتابة الروائية، فالكتابة فعل لا يكتمل إلا بفعل القراءة، أو هو فعل يهدف إلى الكشف والتعرية، أو إثارة الدهشة لا المتعة، والتساؤلات لا الانفعالات، والتأمل لا الحماسة، والصدمة لا الاجترار.

فالكتابة ليست للعبرة أو لنقل التجربة أو مراعاة الذوق العام، وليست فعلا يدفع إلى التحريض أو التعبئة، بل هي في حد ذاتها غاية لا وسيلة، أو هي فعل عصيان ورفض أو مكاشفة جارحة.

تاسعا: تتمرد هذه التجارب الروائية على الحدود والقيود، ويمتد هذا التمرد ليشمل مفهوم النوع، وحدوده وعلاقاته، ويصل إلى حد تجسيد إشكاليات تتصل بتراسل الأجناس أو جدل التجنيس. فهي تصوغ مادتها من الأحلام والهواجس، والسرد والوصف والشعر والرسم والسيناريو السينمائي، والترسيمات والإعلانات واللقطات المسرحية، ومخزون الذاكرة وكوابيسها، والصور الفوتوغرافية. وكل هذا في سبيل التعبير عن علاقات الإنسان المعقدة بالعالم.

عاشرا: تتيح هذه الأبنية السردية المتعددة والمتنوعة المجال واسعا لقراءات نقدية متعددة، وربما لتأويلات متعارضة أو متناقضة، لكن كل هذه القراءات والتأويلات لن تختلف حول أهمية هذه التجارب، وأحسب أن أهميتها تكمن في أنها ستظل شاهدة على صورة المجتمع العربي في نهاية القرن العشرين وأوائل القرن الواحد والعشرين، صورة مجتمع مفكك مترهل مبعثر.

حادي عشر: تعد هذه الروايات إنجازا فنيا، يضاف إلى مسار الرواية العربية، إذ يكسبه التعدد والتنوع، وقد أشرت في أثناء الدراسة إلى أن بعض هذه التجارب تعد - بحق - من علامات الطريق في هذا المسار. وعلى الرغم من هذا فإن الإنصاف يقتضي من المرء أن يذكر أن الرواية العربية الجديدة تواجه صعوبات ومخاطر وتحديات عديدة، من أهمها: إغواء الرفض المطلق الذي يؤدي إلى القفز عن الواقع الأدبي لا إلى التخطي المنشود، وإغراء التجديدات التقنية والشكلية المطلوبة لذاتها، التي تؤدي إلى التضحية بالقارئ العادي - الذي أهمل في الآونة الأخيرة - والاستناد، أكثر مما ينبغي، إلى الذرائع الفنية الفلسفية التي تؤدي إلى حصر الاهتمام بالنخبة المثقفة. وهناك خطر آخر يتمثل بالوقوع في أسر النمط، لهذا فإن الرواية العربية الجديدة تحتاج إلى مواكبة نقدية مستمرة ومتضافرة، تسهم في بلورة قضاياها ومفاهيمها الجديدة وفلسفتها الخاصة، وتعميق صلاتها ورؤاها الفنية والجمالية.

ثاني عشر: أخيرا أود أن أشير إلى أن هذه الدراسة قد أسهمت (كما هو الشأن في دراسة تطبيقية سابقة هي: الرواية والانتفاضة، نحو أفق أدبي ونقدي جديد) في بلورة الكثير من تصوراتي الأدبية والنقدية، وعمقت إيماني بأن العكوف الطويل على الحركة الإبداعية العربية، ومراعاة منطقها الفني الخاص، وإدراك مشكلاتها ومواقفها وأسئلتها المتميزة، هو نقطة البدء الضرورية والسبيل الأنجع إلى تجاوز أزمة النقد المستفحلة.

وأحسب أن مثل هذا العكوف وذاك الإدراك قد يسهمان في إثارة الأسئلة، التي من شأنها جعل الفكر الروائي والنقدي العربي رافدا تجديديا، وإضافة نوعية إلى نظرية الرواية ونظرية الأدب عامة.

الهوامش

withe

تصدير

(١) يمكن النظر في كتابي «الرواية العربية في فلسطين والأردن، في القرن العشرين، مع ببليوجرافيا»، دار الشروق - عمان، ٢٠٠٣، ص ١٥ و١٦، بصورة خاصة، وقد بينت في عدة مواضع من الكتاب عقم التقسيمات القائمة على تواريخ سياسية وتاريخية أو منعطفات حادة، أو التصنيفات الدارجة من مثل رومانسية، واقعية...إلخ.

(٢) ألبير كامي وأدب التمرد: جون كروكشانك، ت جلال العشري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٦، ص ٧٨.

(٣) لقطات: آلان روب جرييه، ت عبدالحميد إبراهيم، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٨٥، ص ٣٧. ويعد جرييه رائد الرواية الجديدة ومؤسسها في فرنسا، ولم يعمد جرييه في رواياته إلى سرد أحداث متصلة، بل حاول إلقاء «نظرة» على أحداث ممكنة الحصول. ومن هنا جاءت تسمية «مدرسة النظرة».

(٤) لقطات: آلان روب جرييه، ص ٢٥.

(٥) وحول الوصف في الرواية الجديدة يمكن النظر في: «بحوث في الرواية الجديدة»، ميشال بوتور، ترجمة فريد أنطونيوس، ط ١، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٧١، ص ٥٣ وما بعدها. وفي «الرواية الفرنسية الجديدة» نهاد التكرلي، الجزء الثاني، دار الشؤون الثقافية بغداد، ١٩٨٥، ص ٩٦ وما بعدها.

(٦) الرواية الجديدة: شكري محمد عياد ضمن كتاب «الأدب في عالم متغير» الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧١، ص ٨٩ وما بعدها. وحول الرواية الجديدة والقارئ يمكن النظر في «القراءة والتجريب؛ حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد في المغرب»، سعيد يقطين، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٥، ص ٨٧ وما بعدها.

(١)

(١) ميويك، د. سي: موسوعة المصطلح النقدي؛ المفارقة وصفاتها، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، دار المأمون، بغداد، د.ت، ص ٤٤ (لاحقا: موسوعة المصطلح).

(٢) موسوعة المصطلح، ص ٤٦.

(٣) موسوعة المصطلح، ص ٤٠.

(٤) موسوعة المصطلح، ص ٦٣.

(٥) موسوعة المصطلح، ص ٦٤.

(٦) موسوعة المصطلح، ص ٥١.

(٧) موسوعة المصطلح، ص ١٦.

(٨) موسوعة المصطلح، ص ١٨.

(٩) موسوعة المصطلح، ص ٥١.

(١٠) حول آراء «كلينث بروكس» يمكن النظر في الفصل التاسع وعنوانه: «لغة المفارقة»، ضمن كتاب:

Rivkin, Julie and Ryan Michael, eds. Literary Theory: An Antholgogy, Oxford, Black Well, 1998, p p58- 70.

(١١) موسوعة المصطلح، ص ٥٨.

(١٢) موسوعة المصطلح، ص ١٦.

(١٣) موسوعة المصطلح: انظر ص ٦٦، ص ١٠٦.

(١٤) حبيبي، إميل: سداسية الأيام الستة، وقصص أخرى، دائرة الإعلام والثقافة، طبعة أغسطس، ١٩٨٠، وقد صدرت الطبعة الأولى من دار العودة، بيروت، ١٩٦٩. وقد حظيت إبان صدورها باهتمام خاص، فقد درسها كل من:

- محمد دكروب: آثار هزيمة حزيران في القصة العربية القصيرة، مجلة «الآداب»، بيروت، العدد ١٠، ١٩٦٩.
- عز الدين إسماعيل: سداسية الأيام الستة، مجلة «المجلة»، القاهرة، العدد ١٧٤، ١٩٧١.
- إلياس خوري: تجربة البحث عن أفق؛ مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة، مركز الأبحاث، بيروت، ١٩٧٤.
- صالح أبو أصبع: فلسطين في الرواية العربية، مركز الأبحاث، بيروت، ١٩٧٥.

(١٥) القلماوي، سهير: مختصر حول نظرية الرواية، القاهرة، معهد البحوث والدراسات العربية العالمية، ١٩٧٣، ص ٢.

(١٦) حبيبي، إميل: الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، دار ابن خلدون، بيروت، ط٢، نوفمبر، ١٩٧٤، ص ١٣ (لاحقا: الوقائع الغريبة).

(١٧) الوقائع الغريبة، ص ٣٦.

(١٨) الوقائع الغريبة، ص ٤٣.

(١٩) موسوعة المصطلح، ص ٣١.

(٢٠) الوقائع الغريبة، ص ٧٧.

(٢١) الوقائع الغريبة، ص ٧١ وما بعدها.

(٢٢) وحول لغة الرواية انظر في «ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية المعاصرة»: فاروق وادي، دائرة الإعلام والثقافة، ط١، ١٩٨١.

(٢٣) الوقائع الغريبة، ص ٢٣.

(٢٤) الوقائع الغريبة، ص ٦٣.

(٢٥) موسوعة المصطلح، ص ١٩.

(٢)

(١) القفز على الأشواك؛ هجاء الزمن الميت: د. شكري عياد، مجلة الهلال، القاهرة، عدد نوفمبر،١٩٩٠، ص ٣١، وقد استفدت جدا من هذه المقالة.

(٢) حول مصطلح «التصميم» انظر في: عناصر القصة: روبرت شولز، ترجمة محمود منقذ الهاشمي، دمشق، دار طلاس، ط١، ١٩٨٨، ص ٥٤ وما بعدها.

(٣) المرجع نفسه: ص ٥٧.

(٤) المرجع نفسه: ص ٥٧ أيضا.

(٥) يشير «روبرت شولز» إلى أن هناك تضادا بين الحبكة والتصميم يثري خبرتنا في القصة.

(٦) أكد هذا الأمر الدكتور «عز الدين إسماعيل» في محاضرة عامة عنوانها «جماليات السؤال والجواب، ألقاها في جامعة صنعاء، مايو ١٩٨٨.

(٧) فن الرواية: كولن ولسون، ترجمة محمد درويش، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٦، انظر الفصل الأول بشكل خاص.

(٨) هاته عاليا؛ هات النفير على آخره ... (سيرة الصبا): رواية سليم بركات، بيروت، دار التنوير، ط١، ١٩٨٢. ويذكر أن للكاتب رواية أخرى بعنوان «الجندب الحديدي... سيرة الطفولة»، ١٩٨٠، لم أستطع الحصول عليها.

(٩) أرواح هندسية: رواية سليم بركات، بيروت، دار الكلمة للنشر، ١٩٨٧.

(١٠) فقهاء الظلام: رواية سليم بركات، كتاب الكرمل (٢)، منشورات مؤسسة «بيسان برس» نيقوسيا - قبرص، ط١، ١٩٨٥.

(١١) فقهاء الظلام: يمتد هذا السرد التاريخي في الصفحات ٩٠، ٩١، ٩٢، واكتفينا هنا بنقل جزء منه، وانظر أيضا ص ١٩٦، ١٩٧ بشكل خاص.

(١٢) انظر في رواية فقهاء الظلام ص ١٣٧ و١٣٨ ومن الممكن قراءة حركة الغصن للاستقلال عن الجذع قراءة رمزية، لكن عملا كهذا يبدو نتاج قراءة خارجية للرواية، فالرمز لا يأتي متضافرا مع السياق السردي أو ضمن تطور حركته.

(١٣) لا شك في أن التزامن يتضمن التناوب، لأن الانتقال من حادث إلى حادث آخر يعني تعليق الأول ثم العودة إليه، ويعني رواية الثاني ثم تعليقه. انظر في «قضايا الرواية الحديثة» جان ريكاردو، ت صياح الجهيم، دمشق، وزارة الثقافة ١٩٧٧، الهامش ص ٢٥٧.

(١٤) البراهين التي نسيها «مم أزاد» في نزهته المضحكة إلى هناك أو: الريش، رواية سليم بركات، مؤسسة بيسان برس، نيقوسيا، قبرص، ط١، ١٩٩٠.

(١٥) أود أن أشكر الزميل الأستاذ الدكتور «عباس توفيق» الذي أمدني بمعلومات مهمة عن هذه الحكاية الشعبية.

(١٦) أرواح هندسية: ص ١٨٨.

(١٧) نظرية المنهج الشكلي؛ نصوص الشكلانيين الروس: ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص ١١٢.

(٣)

(١) مملكة الغرباء: رواية إلياس خوري، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٣، وقد نشرت الرواية ضمن سلسلة «كتاب في جريدة»، رقم ٢٠ يونيو١٩٩٩، ويلاحظ أن مقاطع وفقرات عديدة قد حُذفت في طبعة السلسلة ومواضع الحذف في الصفحات: ٨، ٩، ٥٠، ٥٥، ٥٦، ٦٥، ٦٨ والطبعة المعتمدة هنا هي طبعة دار الآداب.

(٢) الرواية، ص٣٨.

(٣) الرواية، ص١٢.

(٤) الرواية، ص١٢.

(٥) الرواية، ص١٨.

(٦) الرواية، ص,١٠٢.

(٧) الرواية، ص٩٦.

(٨) العوالم المتياقصية في الرواية العربية: أحمد خريس، دار أزمنة، عمان، ط١، ٢٠٠١، انظر ص٢٠٨ وما بعدها.

(٩) الترجمة وعلاقة الشرق بالغرب: محمد عصفور، بحث مقدم إلى ندوة «محمود سيف الدين الإيراني» سيرته وأدبه، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٩، ص١٢.

وحول الـ Metafiction يمكن النظر في:

- Currie, Mark (ed.), Metafiction, Longman: London- New York, 1990.

- Waugh, Patricia, Metafiction: The theory and practice of self- conscious, Methuen: London- New York, 1984.

(١٠) الرواية، ص١٠٢.

(١١) الرواية، ص٩٨.

(١٢) الرواية، ص٣٠ وما بعدها.

(١٣) الرواية، ص٣٤.

(١٤) الرواية، ص٣٤.

(١٥) الرواية، ص٣٥.

(١٦) الرواية، ص١٠٣.

(١٧) الرواية، ص١٠٣.

(١٨) الرواية، ص١٢٠.

(١٩) الرواية، ص٦٣.

(٢٠) الرواية، ص٦٤.

(٢١) الرواية، ص١١٨.

(٢٢) الرواية، ص١١٨.

(٢٣) الرواية، ص١٢٠.

(٢٤) الرواية، ص١٢٠

(٢٥) الرواية، ص١٢٠.

(٢٦) الرواية، ص١٢١.

(٢٧) الرواية، ص١٢١.

(٢٨) الرواية، ص١٢٢ وما بعدها.

(٢٩) الرواية، ص١٢٣

(٣٠) الرواية، ص١١٣.

(٣١) الرواية، ص١١٣.

(٣٢) الرواية، ص١١٣.

(٣٣) الرواية، ص١١٣.

(٣٤) الرواية، ص٣٠.

(٣٥) الرواية، ص١١٢.

(٣٦) الرواية، ص١٠٨.

(٣٧) الرواية، ص٩٤.

(٣٨) انظر في الرواية الصفحات، ٢٧، ٤٢، ٧٧، ٨٠، ٨٩، ٩١، ٩٢، ٩٤، ٩٥، ٩٦، ١٠٨.

(٣٩) الرواية، ص٩٤.

(٤٠) الرواية، ص٩٥.

(٤١) الرواية، ص٦٩٨.

(٤٢) انظر في الرواية، ص١١٨ وما بعدها.

(٤٣) انظر في الرواية، ص١٢٥ وما بعدها.

(٤٤) الرواية، الأسطر الأخيرة ص١٢٦، ١٢٧.

(٤٥) الرواية، ص١١٢.

(٤)

(١) النخاس: رواية صلاح الدين بوجاه، دار الجنوبي للنشر، تونس، د.ت، ص٦٨. ويلاحظ أن الغلافين الخارجي والداخلي يخلوان من تاريخ النشر، بينما الصفحة الأخيرة من الرواية تتضمن اسم المؤلف وخريف ١٩٩٢، ونقرأ في نهاية تقديم الرواية الذي كتبه الناقد «محمد منصف الوهايبي» عبارة: صائفة ١٩٩٤.

(٢) الرواية، ص ١١٠.

(٣) الرواية، ص ١٥.

(٤) الرواية، ص ٥٣.

(٥) الرواية، ص ١٢٧.

(٦) الرواية، ص ٦١.

(٧) الرواية، ص ٦٩ وما بعدها.

(٨) الرواية، ص ٦٧.

(٩) الرواية، ص ٦٢.

(١٠) الرواية، ص ١٢٩.

(١١) الرواية، ص ١٣٧.

(١٢) الرواية، ص ١٣٧ أيضا.

(١٣) الرواية، ص ١٠٨.

(١٤) الرواية، ص ١٠٨ أيضا.

(١٥) الرواية، ص ١١٨.

(١٦) الرواية، ص ١٢٣.

(١٧) الرواية، ص ١٢٤.

(١٨) الرواية، ص ١٢٦.

(١٩) الرواية، ص ١٢٧.

(٢٠) الرواية، ص ١٢٦.

(٢١) الرواية، ص ١٢٨.

(٢٢) الرواية، ص ١٣٠.

(٢٣) الرواية، ص ١٢٧.

(٢٤) الرواية، ص ٦٧ وما بعدها.

(٢٥) الرواية، ص ٣٣.

(٢٦) الرواية، ص ١٤٠.

(٢٧) الرواية، ص ١٠٦ ، ويمكن أن يعد هذا الاقتباس مثالا على المقاطع المكتوبة بالفرنسية أو غيرها.

(٢٨) الرواية، ص ٩٧.

(٢٩) الرواية، ص ١٤١. تشير سيزا قاسم في مقالة لها عن الروائي الإيطالي «انطونيو تابوكي» إلى نظرية «الاتحاد الفدرالي للأرواح» التي قال بها مؤسسا مدرسة علم النفس الفرنسية «ثيودور ريبو» وتلميذه «بيير جانيه»، ومؤداها أن الروح ليست واحدة أو أن الذات ليست ذاتا واحدة ولكنها تتكون من مجموعة كبيرة من الذوات المتفاعلة المتصارعة. لمزيد من التوضيح انظر «أنطونيو تابوكي؛ ذات رحبة ومخيلة في حدودها القصوى»، سيزا قاسم، أخبار الأدب، القاهرة، العدد ٤٦٦، ١٦/يونيو/٢٠٠٢، ص ١٥ وما بعدها.

(٣٠) الرواية، ص ١٢١.

(٣١) الرواية، ص ١٢٩، ويلاحظ أن «مدونة الاعترافات والأسرار» هي إحدى روايات الكاتب صلاح الدين بوجاه.

(٣٢) الرواية، ص ٨٠.

(٣٣) الرواية، ص ٩٣.

(٣٤) الرواية، ص ٩٦.

(٣٥) الرواية، ص ١٤٧.

(٣٦) الرواية، ص ١٤٨ الصفحة الأخيرة.

(٣٧) الرواية، ص ١٤٨.

(٣٨) الرواية، ص ١٤٩.

(٣٩) الرواية، ص ١٤٩ أيضا.

(٤٠) انظر في الرواية، ص ١٤٢.

(٤١) وحول النقد الثقافي انظر: النقد الثقافي؛ قراءة في الأنساق الثقافية العربية، د. عبدالله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط٣، ٢٠٠١:

- LEITCH, VINCENT B.: CULTURAL CRITICISM, Columbia University Press, New York, 1992.

(٤٢) الرواية، ص ١٤٣.

(٤٣) الرواية، ص ٥٥ وما بعدها.

(٤٤) الرواية، ص ٤١.

(٤٥) الرواية، ص ٤١ أيضا.

(٤٦) الرواية، ص ٧٦.

(٤٧) الرواية، ص ٤٥.

(٤٨) الرواية، ص ٤٠.

(٤٩) الرواية، ص ٣١.

(٥٠) الرواية، ص ٣١ أيضا.

(٥١) الرواية، ص ١٤٠.

(٥٢) الرواية، ص ٢٦.

(٥٣) الرواية، ص ٥٢.

(٥٤) الرواية، ص ٦٢.

(٥٥) الرواية، ص ٧٦.

(٥٦) الرواية، ص ١٢٧.

(٥٧) الرواية، ص ١٠٧.

(٥٨) الرواية، ص ١٤٨.

(٥٩) الرواية، ص ١٤١ وص ١٤٢.

(٦٠) الرواية، ص ٧٦.

(٦١) الرواية، ص ٧٢.

(٦٢) الرواية، ص ١١٤.

(٦٣) الرواية، ص ٧٠ وما بعدها. وتتكرر مثل هذه العبارات (اللازمات) في مواضع أخرى، انظر ص ١١٧.

(٥)

(١) أنت منذ اليوم، رواية تيسير سبول، ط١، دار النهار، بيروت، ١٩٦٨.

(٢) أنت منذ اليوم، ص٧.

(٣) أنت منذ اليوم، ص٨.

(٤) أنت منذ اليوم، ص٨.

(٥) أنت منذ اليوم، ص٨ أيضا.

(٦) أنت منذ اليوم، انظر ص٣٣.

(٧) أنت منذ اليوم، انظر ص٤٠.

(٨) أنت منذ اليوم، ص١٥.

(٩) الرواية العربية تنادي حزيران، غالي شكري، مجلة الطليعة، القاهرة، العدد ٨، أغسطس، ١٩٧١، ص٤٤.

(١٠) أنت منذ اليوم، ص١٧.

(١١) أنت منذ اليوم، ص٤٦.

(١٢) أنت منذ اليوم، ص٦١، الأسطر الأخيرة في الرواية.

(١٣) وقفت عند رواية «أنت منذ اليوم» في دراسة سابقة نشرت عام ١٩٧٨، ومن المهم الإشارة إلى أن رواية سبول (وهي الرواية الوحيدة في إنتاجه الشعري والقصصي) قد حظيت باهتمام عدد كبير من النقاد والباحثين، منهم على سبيل المثال لا الحصر:

- إلياس خوري، تجربة البحث عن أفق، مركز الأبحاث، بيروت، ١٩٧٤.
- سليمان الأزرعي، دراسات في القصة والرواية الأردنية، دار ابن رشد، عمان، ١٩٨٣.
- خالد الكركي، الرواية في الأردن (مقدمة) منشورات الجامعة الأردنية، عمان، ١٩٨٦.
- فخري صالح، وهم البدايات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٣.
- إبراهيم السعافين، الرواية في الأردن، لجنة تاريخ الأردن، عمان، ١٩٩٥.
- عبد الله رضوان، أدباء أردنيون، دار الينابيع للنشر، عمان، ١٩٩٦.
- خليل الشيخ، ظاهرة الانتحار في الأدب العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧.
- عصام محفوظ، الرواية العربية الشاهدة، دار المدى، دمشق، ط٢، ٢٠٠٠.
- إبراهيم خليل، تيسير سبول من الشعر إلى الرواية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٥.

(١٤) الشظايا والفسيفساء، رواية مؤنس الرزاز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤.

(١٥) الشظايا والفسيفساء، ص٨٨، ويلاحظ أن الاقتباس هنا لقطة كاملة تجسد صورة مرعبة لتشظي «الأجساد».

(١٦) الشظايا والفسيفساء، ص٧٣.

(١٧) الشظايا والفسيفساء، ص٧٦.

(١٨) الشظايا والفسيفساء، ص٨٠.

(١٩) الشظايا والفسيفساء، ص٨٠.

(٢٠) الشظايا والفسيفساء، ص٨٤.

(٢١) الشظايا والفسيفساء، ص٩٣.

(٢٢) الشظايا والفسيفساء، ص٩٣.

(٢٣) الشظايا والفسيفساء، ص١٤٢، وهذه صورة أخرى لتشظي الأجساد.

(٢٤) الشظايا والفسيفساء، ص٨٠.

(٢٥) الشظايا والفسيفساء، ص٩٥.

(٢٦) الشظايا والفسيفساء، ص١٤ وما بعدها.

(٢٧) الشظايا والفسيفساء، ص١٩ و ٢٠.

(٢٨) الشظايا والفسيفساء، ص٢٠.

(٢٩) الشظايا والفسيفساء، ص٣٣.

(٣٠) الشظايا والفسيفساء، ص٣١.

(٣١) الشظايا والفسيفساء، ص٣٣.

(٣٢) الشظايا والفسيفساء، ص١٢٢.

(٣٣) الشظايا والفسيفساء، يتضح هذا في ص١٢٤.

(٣٤) الشظايا والفسيفساء، ص٢٨.

(٣٥) الشظايا والفسيفساء، ص٣٦.

(٣٦) الشظايا والفسيفساء، ص٦.

(٣٧) الأدب في عالم متغير، شكري محمد عياد، ط١، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ص٨٩ وما بعدها.

(٣٨) الشظايا والفسيفساء، ص١٦.

(٣٩) الشظايا والفسيفساء، ص٣٧.

(٤٠) الشظايا والفسيفساء، ص٤٢.

(٤١) الشظايا والفسيفساء، ص٨١.

(٤٢) الشظايا والفسيفساء، ص٨١.

(٤٣) الشظايا والفسيفساء، ص٨٣.

(٤٤) الشظايا والفسيفساء، ص١٠٥.

(٤٥) الشظايا والفسيفساء، ص٧٤.

(٤٦) الشظايا والفسيفساء، ص٧٤.

(٤٧) الشظايا والفسيفساء، ص٧٥.

(٤٨) الشظايا والفسيفساء، ص٧٦.

(٤٩) الشظايا والفسيفساء، ص١١٧.

(٥٠) الشظايا والفسيفساء، ص١٣٣ و١٣٤، الأسطر الأخيرة في الرواية.

(٥١) تعد «بنية السرد العنكبوتي» لونا من ألوان الرواية الجديدة، وقد استخدمت هذه العبارة في دراستي لثلاثية الروائي «أحمد حرب»، والدراسة بحث مطول منشور في كتابي «الرواية والانتفاضة، نحو أفق أدبي ونقدي جديد»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٥.

(٥٢) الشظايا والفسيفساء، ص٦٧.

(٥٣) الشظايا والفسيفساء، ص٤٢.

(٥٤) الشظايا والفسيفساء، ص٦٨.

(٥٥) الشظايا والفسيفساء، ص١٠٠.

(٥٦) الشظايا والفسيفساء، ص١٠٣.

(٥٧) الشظايا والفسيفساء، ص٧٩.

(٥٨) الشظايا والفسيفساء، ص٨٠.

(٥٩) الشظايا والفسيفساء، ص٩١.

(٦٠) الشظايا والفسيفساء، ص٨١.

(٦١) الشظايا والفسيفساء، ص١١٥.

(٦٢) الشظايا والفسيفساء، ص١١٤.

(٦٣) وحول هذه المصطلحات يمكن النظر في كتابي «في نظرية الأدب»، ط٤، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٥ (صفحات متفرقة). كما يمكن النظر في:

- Rivkin, Julie and Ryan Michael, eds. Literary Theory: An Anthology, Oxford, Blackwell, 1998.

- Payne, Michael, ed. A Dictionary of Cultural and Critical Theory, Oxford, Blackwell, 5 th edition, 2001.

(٦٤) الأدب في عالم متغير، مرجع سابق، انظر ص٩٠ وما بعدها.

(٦)

(١) هليوبوليس: رواية مي التلمساني، ط١، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠، ص١٢.

(٢) هليوبوليس، ص٩.

(٣) هليوبوليس، ص١١.

(٤) هليوبوليس، ص١١ أيضا.

(٥) هليوبوليس، انظر ص١١ وما بعدها.

(٦) هليوبوليس، ص١٢.

(٧) هليوبوليس، ص١٥٤.

(٨) هليوبوليس، ص٢٧.

(٩) هليوبوليس، انظر ص٢٧.

(١٠) هليوبوليس، ص٢٨.

(١١) هليوبوليس، ص٢٨ و٢٩.

(١٢) بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط١، ١٩٧١، ص٥٥.

(١٣) هليوبوليس، ص٥٠، ولاحظ اللغة المتململة التي تود بذر الشك والحيرة.

(١٤) هليوبوليس، ص٥١.

(١٥) هليوبوليس، ص٧، وتبدو مقولة «إميل دوركهايم»، التي تتصدر الرواية، متكاملة ومتناغمة مع مقولة ميشال بوتور في الاقتباس السابق.

(١٦) يذكر ميشال بوتور «أن بلزاك عندما يصف أثاث قاعة ما، فهو يصف تاريخ الأسرة الذي يشغله»، وفي موضع آخر يذكر «إن الأشياء هي رفات الزمن وبقاياه»، انظر في «بحوث في الرواية الجديدة» مرجع سبق ذكره، (انظر ص٥٤ و٥٧). ويرى لوسيان غولدمان أن الأشياء في الرواية الجديدة ترمز إلى الأهمية التي تحتلها السلعة في

عالمنا المعاصر؛ فهي التي تتحدد بموجبها العلاقات والمبادلات الاجتماعية، كما حلت القيمة السلعية للشيء محل المبادرة الفردية، مما جعل دور الشخصيات يتوارى، وجعل للأشياء دورا مغويا». انظر في:

Francoise Baque, le Noveau noman, Paris, Bordas, 1972, p.135.

نقلا عن البحث القيم الموسوم بـ «التضام في مقابل التشذر: دراسة مقارنة في الرواية الجديدة»، منى طلبة، ص٣٥١، والبحث منشور ضمن كتاب «النقد والممارسات النقدية» إشراف عز الدين إسماعيل، ط١، مطابع المنار العربي، القاهرة، ٢٠٠٣.

(١٧) هليوبوليس، انظر من ص٣٤ إلى ص٤٠.

(١٨) هليوبوليس، ص٧٢.

(١٩) هليوبوليس، ص٧٣.

(٢٠) هليوبوليس، انظر ص٧٠ و٧١.

(٢١) هليوبوليس، ص٧٠، ويلاحظ أن مثل هذا الوصف يحتل معظم صفحات النص، ويمكن النظر في الصفحات ٧١، ٧٢، ٧٣، ٧٤، ٧٥، ٩١، ٩٢، ٩٣، ٩٤، ١٠٩ وغيرها كثير.

(٢٢) هليوبوليس، ص١٤٦.

(٢٣) هليوبوليس، ص٥٢.

(٢٤) هليوبوليس، ص١٥٨.

(٢٥) هليوبوليس، ص١٥٩.

(٢٦) هليوبوليس، ص١٦٢.

(٢٧) هليوبوليس، ص١٦٠، ويلاحظ أن الصفحات الأخيرة من الرواية تنطوي على رموز مكثفة توحي بمعانٍ متعددة، ومن الممكن أن يدل الصعود على محاولة للتخلص من الخوف إذ يخبرنا السارد أن ميكي تنشد حركة دؤوبة لا تنتهي، هي السلاح المضاد للخوف من مواجهة نفسها أو الخوف من إلحاح الأفكار المعذبة.

(٢٨) هليوبوليس، انظر ص١٦٢ و١٦٣، وواضح أن الصعود المطلق هنا يعادل فعل الحرية، والصعود الآخر ذو الحركات الآلية يعادل الفعل المصنوع أو المرسوم.

(٢٩) هليوبوليس، ص١٦٣.

(٣٠) هليوبوليس، ص١٦٣، الكلمات الأخيرة في الرواية.

(٣١) هليوبوليس، ص١٤.

(٧)

(١) وردة للوقت المغربي: رواية أحمد المديني، ط١، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ١٩٨٥، ص ١٠.

(٢) وردة للوقت المغربي، ص ١٧.

(٣) وردة للوقت المغربي، ص ٢١.

(٤) وردة للوقت المغربي، ص ٢١ أيضا.

(٥) الترجمة وعلاقة الشرق بالغرب: محمد عصفور، بحث مقدم إلى ندوة «محمود سيف الدين الإيراني: سيرته وأدبه»، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٩، ص ١٢.

(٦) العوالم الميتاقصية في الرواية العربية: أحمد خريس، دار أزمنة، عمان، ٢٠٠١.

(٧) وردة للوقت المغربي، ص ٢٣، ويمكن النظر ص ٧٠ وغيرها.

(٨) وردة للوقت المغربي، ص ٦٨، ولمزيد من النظر في تدخلاته المتنوعة يمكن النظر ص ٢٤، وص ٢٥ وغيرهما.

(٩) وردة للوقت المغربي، ص ١٦.

(١٠) وردة للوقت المغربي، ص ٣.

(١١) وردة للوقت المغربي، ص ٤.

(١٢) وردة للوقت المغربي، ص ٤ أيضا.

(١٣) وردة للوقت المغربي، ص ٥.

(١٤) وردة للوقت المغربي، ص ١٣.

(١٥) وردة للوقت المغربي، ص ٤٣.

(١٦) وردة للوقت المغربي، ص ٨٢.

(١٧) وردة للوقت المغربي، ص ٧٢.

(١٨) وردة للوقت المغربي، ص ١٢.

(١٩) وردة للوقت المغربي، ص ١٥.

(٢٠) وردة للوقت المغربي، ص ٤١.

(٢١) وردة للوقت المغربي، ص ١٣.

(٢٢) وردة للوقت المغربي، ص ١٣، ولاحظ انقطاع الصوت أخيرا، تعبيرا عن هيمنة السكون والجمود.

(٢٣) وردة للوقت المغربي، ص ١٥.

(٢٤) وردة للوقت المغربي، ص ٦.

(٢٥) وردة للوقت المغربي، ص ٥٣.

(٢٦) وردة للوقت المغربي، ص ١٦.

(٢٧) وردة للوقت المغربي، ص ٢٨، وأحسب أن الصورة هنا صورة فريدة للحاكم في الرواية العربية.

(٢٨) وردة للوقت المغربي، ص ٢٨.

(٢٩) وردة للوقت المغربي، ص ٢٩.

(٣٠) وردة للوقت المغربي، ص ٢٩ أيضا.

(٣١) وردة للوقت المغربي، ص ٢٩ و ٣٠.

(٣٢) وردة للوقت المغربي، ص ٣٤، والحروف المتقطعة تأتي لتأكيد الصدى.

(٣٣) وردة للوقت المغربي، ص ١٢.

(٣٤) وردة للوقت المغربي، ص ١٣.

(٣٥) وردة للوقت المغربي، ص ٥٧.

(٣٦) وردة للوقت المغربي، ص ٣٤، وص ٣٥.

(٣٧) وردة للوقت المغربي، ص ٥٧.

(٣٨) وردة للوقت المغربي، ص ١٣.

(٣٩) وردة للوقت المغربي، ص ١٣ أيضا.

(٤٠) وردة للوقت المغربي، ص ٣٢، وص ٣٣.

(٤١) وردة للوقت المغربي، ص ٣٢.

(٤٢) انظر تفصيل ذلك في كتاب «طبائع الاستبداد أو مصارع الاستعباد»، عبد الرحمن الكواكبي،

(٤٣) وردة للوقت المغربي، ص ٣٢.

(٤٤) وردة للوقت المغربي، ص ١٩.

(٤٥) من الذي سرق النار؛ خطرات في النقد والأدب، إحسان عباس، جمع وتقديم وداد القاضي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠، ص ٢٦٤.

(٤٦) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(٤٧) المرجع نفسه، ص ٢٧٣.

(٤٨) وردة للوقت المغربي، ص ١٨.

(٤٩) وردة للوقت المغربي، ص ٧٥.

(٥٠) وردة للوقت المغربي، ص ٧٥ أيضا.

(٥١) وردة للوقت المغربي، ص ٧٥.

(٥٢) وردة للوقت المغربي، ص ٣.

(٥٣) وردة للوقت المغربي، ص ٤.

(٥٤) وردة للوقت المغربي، ص ٥.

(٥٥) وردة للوقت المغربي، ص ٥ أيضا.

(٥٦) وردة للوقت المغربي، ص ٩.

(٥٧) وردة للوقت المغربي، ص ٥١.

(٥٨) وردة للوقت المغربي، ص ٥١.

(٥٩) وردة للوقت المغربي، ص ٥١.

(٦٠) وردة للوقت المغربي، ص ١٦.

(٦١) وردة للوقت المغربي، انظر ص ٤٨ و ٤٩.

(٦٢) وردة للوقت المغربي، انظر ص ٧ و ٨.

(٦٣) وردة للوقت المغربي، ص ٨٨.

(٦٤) وردة للوقت المغربي، ص ٦ و٧.

(٦٥) وردة للوقت المغربي، ص ٩.

(٦٦) وردة للوقت المغربي، ص ١٠ و ١١.

(٦٧) وردة للوقت المغربي، ص ٨٩.

(٦٨) وردة للوقت المغربي، ص ٧١.

(٦٩) وردة للوقت المغربي، ص ١٦.

(٧٠) وردة للوقت المغربي، ص ٦٩.

(٧١) وردة للوقت المغربي، ص ١١.

(٧٢) وردة للوقت المغربي، ص ٧٨.

(٧٣) وردة للوقت المغربي، انظر ص ٨١ و ٨٢.

(٧٤) وردة للوقت المغربي، ص ١١، والعبارة تذكر بالآية «سلام هي حتى مطلع الفجر» (سورة القدر: ٥).

(٧٥) وردة للوقت المغربي، ص ١٤، والعبارة تذكر بالآية «كنتم خير أمة أخرجت للناس تأمرون بالمعروف وتنهون عن المنكر» (سورة آل عمران: ١١٠).

(٧٦) وردة للوقت المغربي، ص ٢٣، وهنا مفارقة وفجوة فالانتحار يعادل الفريضة المعروفة.

(٧٧) وردة للوقت المغربي، ص ٣٠، والعبارة تذكر بالآية «وسلام على المرسلين» (سورة الصافات: ١٨١).

(٧٨) وردة للوقت المغربي، ص ٤٢، واضح أن العبارة تنطوي على سخرية.

(٧٩) وردة للوقت المغربي، ص ٥٠، والعبارة تذكر بالآية «واقتلوهم حيث ثقفتوهم وأخرجوهم من حيث أخرجوكم والفتنة أشد من القتل...» (سورة البقرة: ١٩١).

(٨٠) وردة للوقت المغربي، ص ٥٢، والعبارة تذكر بالآية «وأذن في الناس بالحج يأتوك رجالا وعلى كل ضامر يأتين من كل فج عميق» (سورة الحج: ٢٧).

(٨١) وردة للوقت المغربي، ص ٥٤، والعبارة تذكر بآيات عديدة نذكر منها «وتركنا بعضهم يومئذ يموج في بعض ونفخ في الصور فجمعناهم جمعا» (سورة الكهف: ٩٩).

(٨٢) وردة للوقت المغربي، ص ٦٩، والعبارة تذكر بالآية «لا يسمن ولا يغني من جوع» (سورة الغاشية: ٧).

(٨٣) وردة للوقت المغربي، ص ٨٧، والعبارة تستدعي الآية «... فإنها لا تعمى الأبصار، ولكن تعمى القلوب التي في الصدور» (سورة الحج: ٤٦) .

(٨٤) وردة للوقت المغربي، ص ١٨.

(٨٥) وردة للوقت المغربي، ص ٤٩.

(٨٦) وردة للوقت المغربي، ص ٦٥.

(٨٧) وردة للوقت المغربي، ص ٦٨ و ٦٩.

(٨)

(١) انظر تفصيل ذلك في «نجيب محفوظ، الرؤية والأداة»، د.عبدالمحسن بدر، القاهرة، دار الثقافة للطباعة، ح١، ١٩٧٨، ص٢٢ وما بعدها.

(٢) وقفت عند هذه الظاهرة بتفصيل في دراسة مستقلة.

(٣) أنوه بأنني لست ممن يؤمنون بفكرة «استيراد» فن الرواية من الغرب، ولست ممن يتباهون بالذات من خلال تأكيد وجود أنواع أدبية حديثة في تراثنا الأدبي، ولا يعني هذا - للحظة - إنكار أثر الغرب أو أثر التراث في مسار الأدب العربي الحديث برمته.

(٤) قد يتوهم أنصار الشكل الخالص أن العبارة الأخيرة مضمونية خالصة.

(٥) الديناصور الأخير، قصيدة - رواية: فاضل العزاوي، بيروت، دار ابن خلدون، ط١، أبريل، ١٩٨٠، (١٠٨) صفحات من القطع الصغير.

(٦) معروف أن الكلاسيكية تدعو إلى صفاء النوع الأدبي، لهذا من الممكن ربط التمرد على الحدود الواضحة والدعوة إلى تمازج الأنواع الأدبية بدعوات المساواة والديموقراطية. وهذا حكم يحتاج إلى تفصيل.

(٧) يذكر الغلاف أنها الطبعة الأولى لكن ذلك قد يكون بفعل الناشر لتحقيق هدف تجاري.

(٨) الموت في الفكر الغربي: جاك شورون، ترجمة كامل يوسف حسين، «سلسلة عالم المعرفة»، الكويت، العدد ٧٦، أبريل، ١٩٨٤، ص٢٦٧.

(٩) المرجع نفسه، ص٢٣٧ وما بعدها.

(١٠) الوجودية، جون ماكوري، ترجمة د.إمام عبدالفتاح إمام، «سلسلة عالم المعرفة»، الكويت، العدد ٥٨، أكتوبر، ١٩٨٢، ص١٦٤، وانظر كذلك في «فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية» د.حبيب الشاروني، القاهرة، ط٢، ١٩٨٤، ص١٣٣.

(١١) الوجودية، ص١٧٩.

(١٢) الموت في الفكر الغربي، ص٢٦٦.

(١٣) فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية، ص١٣٣.

(١٤) المرجع نفسه، ص١٧٠.

(١٥) المرجع نفسه، ص١٦٨.

(١٦) المرجع نفسه، ص١٦٨.

(١٧) انظر في الرواية، ص٦، ٧٨، ٨٠.

(١٨) انظر في الرواية، ص٢٩، ٣٧، ٥٥، ٦٣، ٦٦، ٦٧.

(١٩) ألبيركامي، وأدب التمرد، جون كروكشانك، ترجمة جلال العشري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦، ص٧٨.

(٢٠) انظر في الرواية، ص١٤، ٢٣، ٣٣، ٣٥، ٤٠، ٦١.

(٢١) الرواية الجديدة والواقع، لوسيان غولدمان، ترجمة بدر الدين عرودكي، المعرفة الدمشقية، عدد ١٦٧، ص٧٠، وما بعدها. ويمكن النظر في:

GOLDMAN, (LUCIEN): Towards a Sociology of the novel, T. by: Alan Sheriedan. Great Britane. Cambridge, 1986.

(٢٢) مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة، رواية فاضل العزاوي، بغداد، دار الكلمة، ط١، ١٩٦٩، ص٥٠. ويمكن النظر في:

Rahv. T. Betty: From Sartre to the New Novel, Kennikat press, U.S.A. 1974.

ولا بد من التأكيد هنا أن ألوان الرواية العربية الجديدة برمتها لا يمكن أن تعد امتدادا للفلسفة الوجودية، مع أن لونا أو آخر يبدو متأثرا بها.

(٢٣) الوجودية، مرجع سابق، انظر صفحات ١٧٦، ١٧٧، ١٧٩.

(٢٤) الموت في الفكر الغربي، مرجع سابق، انظر ص ٢٦٦، ٢٦٨.

(٢٥) ألبيركامي، وأدب التمرد، مرجع سابق، ص٦١.

(٢٦) القلعة الخامسة، رواية فاضل العزاوي، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٧٢.

(٩)

(١) حارس المدينة الضائعة، رواية إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٨، ص ١٨.

(٢) الرواية، ص ٢٨ و٢٩.

(٣) الرواية، ص ٢١٤ وما بعدها.

(٤) الرواية، ص ١٨، ص ٢٦٥ وتتكرر هذه العبارة في صفحات عديدة من الرواية.

(٥) الرواية، انظر ص ٦٦ – ٧٨.

(٦) الرواية، انظر ص ٣٥٦.

(٧) الرواية، ص ٢٨٣، وتتناثر هذه العبارة على لسان السارد في صفحات عديدة في الرواية.

(٨) انظر في الرواية، ص ٢٨.

(٩) الرواية، ص ١٤.

(١٠) الرواية، ص ٢٧.

(١١) الرواية، ص٢٧ أيضا.

(١٢) الرواية، ص ٣٤٥.

(١٣) الرواية، ص ٣٤٧.

(١٤) الرواية، ص ٣٤٦.

(١٥) الرواية، ص ٣٤٦ أيضا.

(١٦) شرفة الهذيان، رواية إبراهيم نصر الله، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٥. ويذكّر العنوان برواية «رجاء طايع»، «مانيفست الهذيانات»، حقوق الطبع محفوظة للمؤلفة، وقد صدرت في دمشق عام ٢٠٠١، ويومئ عنوانا الروايتين إلى رؤية روائيينا بشأن زمن الهذيانات أو الزمن العربي على مشارف القرن الحادي والعشرين.

(١٧) شرفة الهذيان، انظر ص ٥٤ وما بعدها.

(١٨) شرفة الهذيان، انظر من ص ١٦٦ إلى ١٦٩.

(١٩) شرفة الهذيان، ص ١٥٧، ولاحظ أن الشخصيات مجرد ضمائر هي، هو، وهي تعود إلى الحياة بعد قتلها، أما هو فيستعيد لحظات من حياته «حين كانا على قيد الحياة»!.

(٢٠) شرفة الهذيان، ص ٢١ و٢٢، وقد أوردت الاقتباس كما جاء في النص مكتوبا بصورة عمودية لما قد ينطوي عليه هذا الرسم من دلالة - كما سيتضح - .

(٢١) شرفة الهذيان، انظر ص ١٢٨.

(٢٢) شرفة الهذيان، انظر ص ١٣، وفي هامشها توضيح بأن غودو هو اسم تلك الشخصية الغامضة المنتظرة في مسرحية صموئيل بيكيت (في انتظار غودو).

(٢٣) شرفة الهذيان، ص ١٩٣.

(٢٤) شرفة الهذيان، ص ٩٨.

(٢٥) شرفة الهذيان، ص ٣٩.

(٢٦) شرفة الهذيان، ص ٤٠.

(٢٧) شرفة الهذيان، ص ٤١.

(٢٨) شرفة الهذيان، ص ٤٢.

(٢٩) شرفة الهذيان، ص ٤٧.

(٣٠) شرفة الهذيان، ص ٤٧.

(٣١) شرفة الهذيان، ص ١٠٦.

(٣٢) شرفة الهذيان، ص ٤٣.

(٣٣) شرفة الهذيان، انظر ص ٤٢ و٤٣.

(٣٤) شرفة الهذيان، ص ١١٤.

(٣٥) شرفة الهذيان، ص ١١٤ أيضا.

(٣٦) شرفة الهذيان، انظر ص ١٨٦.

(٣٧) شرفة الهذيان، ص ١٦٥.

(٣٨) شرفة الهذيان، ص ١٩١.

(٣٩) شرفة الهذيان، ص ١٩١ أيضا.

(٤٠) شرفة الهذيان، وتتكرر هذه التدخلات في الصفحات ٢٥، ٨٢، ٩١، ١٠٥، ١٢٩.

(٤١) شرفة الهذيان، ص ١٩٣.

(٤٢) شرفة الهذيان، ص ٧. وتذكّر هلوسات الدم المتساقط من مصدر غامض وتراسل الأجناس في رواية نصر الله، بلقطة روائية وردت في رواية «رجاء طايع» «مانيفست الهذيانات» المشار إليها، حيث نقرأ «... كتابة الرواية! رواية أم نص ليس له شكل،

ولا ينتمي إلى جنس معين! نص مفتوح على التشظيات! نص يستقي الانفلاشات وأوهام التدمير! نص القيء وطفح الدمامل! وهلوسات الدماء المسفوحة في كينونات الوجود!»، انظر رواية رجاء طايع، ص ٦٣.

(٤٣) لقطات، آلان روب جرييه، ترجمة عبد الحميد إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥، ص ٣٧.

(٤٤) الفكرة الأخيرة لعز الدين إسماعيل في دراسته لـ «سداسية الأيام الستة» لإميل حبيبي، والدراسة منشورة في مجلة «المجلة»، القاهرة، العدد ١٧٤، ١٩٧١، ص ٦٦.

(١٠)

(١) يمكن أن يذكر المرء الكثير من الدراسات والبحوث التي تناولت رواياته، ويكفي أن أشير هنا إلى رسالتين جامعيتين قدمتا لنيل درجة الدكتوراه في الجامعة الأردنية، وقد شاركت في الإشراف على رسالة وفي مناقشة الثانية.

(٢) الشمعة والدهاليز، رواية الطاهر وطار، ط١، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ٢٠٠٣، ص ١٠- وهذه الطبعة هي الطبعة المعتمدة في هذه الدراسة، مع ملاحظة أن الطبعة الأولى صدرت عام ١٩٩٦ في بيروت عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

(٣) الشمعة والدهاليز، ص ١٥٨.

(٤) الشمعة والدهاليز، ص ١٦٠.

(٥) الشمعة والدهاليز، ص ١٦١.

(٦) الشمعة والدهاليز، ص ١٦٣.

(٧) الشمعة والدهاليز، ص ١٠١.

(٨) الشمعة والدهاليز، ص ٢١.

(٩) الشمعة والدهاليز، ص ٢٢.

(١٠) الشمعة والدهاليز، ص ٢٠ وما بعدها.

(١١) الشمعة والدهاليز، ص ٥٠ وما بعدها.

(١٢) الشمعة والدهاليز، ص ١٨٦ و١٨٧.

(١٣) الشمعة والدهاليز، ص ١٨٧.

(١٤) الشمعة والدهاليز، ص ١١٨.

(١٥) الشمعة والدهاليز، ص ٢٧.

(١٦) الشمعة والدهاليز، ص ١٢.

(١٧) الشمعة والدهاليز، ص ١٩ و٢٠.

(١٨) الشمعة والدهاليز، ص ٢٠.

(١٩) الشمعة والدهاليز، ص ١٨٧.

(٢٠) الشمعة والدهاليز، ص ١٨٨.

(٢١) الشمعة والدهاليز، ص ١٩٥.

(٢٢) الشمعة والدهاليز، ص ١٢٣.

(٢٣) التقديم الذي يتصدر الرواية بقلم الطاهر وطار (ص٥) وملاحظته حول العلاقة الجدلية تعني أن المضمون يحدد الشكل أو الإطار، كما أن الشكل يسهم في إبراز المضمون، وينطوي على دلالة.

(٢٤) تقديم الرواية، الشمعة والدهاليز، ص ٦.

(٢٥) الشمعة والدهاليز، ص ١١ و١٢.

(٢٦) الشمعة والدهاليز، ص ١٢.

(٢٧) الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، رواية الطاهر وطار، ط١، دار الجمل، كولونيا، ألمانيا، ٢٠٠٣، ص ٢٤. وهذه الطبعة هي الطبعة المعتمدة في هذه الدراسة، مع ملاحظة أن الطبعة الأولى صدرت عام ١٩٩٩.

(٢٨) الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص ١٣.

(٢٩) الشمعة والدهاليز، ص ١٢٤.

(٣٠) الشمعة والدهاليز، ص ١٢٤ أيضا.

(٣١) الشمعة والدهاليز، انظر ص ١٢٤ وما بعدها.

(٣٢) الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، انظر ص ٢٠ وص٢١، والاقتباس مطول لكنه يعكس أجواء النص، ويلاحظ نغمة السخرية التي تسري بين سطوره.

(٣٣) الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص ٢٩.

(٣٤) الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص ١٠٢.

(٣٥) الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص ٢١ و٢٢.

(٣٦) الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص ١١٣.

(٣٧) الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص ١٢.

(٣٨) الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص ١٥.

(٣٩) الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص ١٦.

(٤٠) الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص ١٥.

(٤١) الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص ١٤٣، الصفحة الأخيرة من الرواية.

(٤٢) انظر في رواية «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي» الصفحات ٨٤، ١١٠، ١٤١.

(٤٣) «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي»، انظر ص ٨٣، ٨٤، ٨٥ وما بعدها.

(٤٤) الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، انظر تقديم الكاتب ص ٨ وما بعدها.

(٤٥) الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص ٥٢ وما بعدها.

(٤٦) الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص ١١٩ وما بعدها.

(٤٧) الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص ١٢٢ وما بعدها.

(٤٨) الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص ٩٠ وما بعدها.

(٤٩) الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، انظر ص ٩٦ و٩٧ وما بعدها.

(٥٠) الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، رواية الطاهر وطار، دار الجمل، كولونيا، ألمانيا، ٢٠٠٤، ص ٦٣.

(٥١) الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص ١٣.

(٥٢) الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص ٢٧.

(٥٣) الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص ٤٩. ويمكن النظر في أي صفحة من صفحات الكتاب، التي لا تختلف عما جاء في الاقتباس إلا بالتفاصيل.

(٥٤) مقدمة «الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء» بقلم الطاهر وطار، ص ٤، ويلاحظ أن تاريخ المقدمة ٢٠٠٤/٩/٤.

(٥٥) مقدمة الكاتب، ص ٣.

(٥٦) مقدمة الكاتب، ص ٣.

(٥٧) مقدمة الكاتب، ص ٤.

(١١)

(١) بيضة النعامة: رواية «رؤوف مسعد»، ط١، دار رياض الريس، لندن، بيروت، ١٩٩٤، ط٢، مكتبة مدبولي، القاهرة، ٢٠٠٠، والمعلومات عن الاهتمام الذي لقيه النص وترجمته إلى الفرنسية مستقاة من عبارات مدونة على الغلاف الخلفي؛ وهي لأدباء ونقاد لهم شأنهم من مثل: إبراهيم فتحي، وعلاء الديب، والطاهر بن جلون وعبد الفتاح خليل، وردت في صحف ومجلات مرموقة من مثل الأهرام، أدب ونقد، ولوموند الفرنسية...إلخ.

(٢) يتوسط ص ٢٥ عنوان هو «محاولة ثانية: هل يمكن السير في مظاهرة بدون ملاحظة أرداف من أمامك من البنات»، ويليه مباشرة عنوان فرعي هو «بغداد- ١٩٧٧»!.

(٣) بيضة النعامة، ص ١٥٢.

(٤) بيضة النعامة، ص ٢٠٣.

(٥) بيضة النعامة، ص ٢٠٤.

(٦) بيضة النعامة، ص ٢٠٧.

(٧) بيضة النعامة، ص ٢١٠ وما بعدها.

(٨) بيضة النعامة، ص ٢١٦.

(٩) بيضة النعامة، ص ٣١٢.

(١٠) بيضة النعامة، ص ٢٢٤.

(١١) بيضة النعامة، ص ٢٤٥.

(١٢) بيضة النعامة، ص ٢٥٨.

(١٣) مقدمة الرواية للطبعة الثانية من الرواية، بقلم محمد كمال القلش، ص ١١.

(١٤) انظر في «بيضة النعامة»، الصفحات ٨٩، ٩٨، ١٠٢، ٢٠٣، ٢١٣، على سبيل المثال.

(١٥) الاستطراد يجري فيه الانتقال من موضوع إلى آخر، ثم العودة إلى الموضوع الأول لاستكماله، أما الانحراف فيجري فيه الانتقال أو القفز من موضوع إلى آخر من دون العودة إلى الأول. وحول الاستباق والاسترجاع، يمكن النظر في:

- Genette, Gerard, Narrative Discourse: An Essay in Method, trans. By, Jane E.Lewin. Ithace: Cornell University Press, 1980.

(١٦) انظر «فن السيرة»، إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط٢، د. ت.

(١٧) أشير هنا إلى رواية غسان كنفاني «رجال في الشمس» التي تنتهي بسؤال مهم - متكرر هو «لماذا لم يقرعوا جدران الخزان»، وهو السؤال الذي يسهم في منح الرواية رمزيتها ودلالتها الكلية.

(١٨) بيضة النعامة، ص ٢٧٧.

(١٩) بيضة النعامة، ص ٢٧٧ أيضا.

(٢٠) بيضة النعامة، ص ٢٧٧ وما بعدها.

(٢١) بيضة النعامة، ص ٢٩٩.

(٢٢) بيضة النعامة، ص ٢٩٩ أيضا.

(٢٣) بيضة النعامة، ص ٢٩٩، ولاحظ تكرار ألفاظ الجسد، والوصل، والتواصل.

(٢٤) بيضة النعامة، ص ٣٠٥.

(٢٥) بيضة النعامة، ص ٣٠٥ أيضا.

(٢٦) بيضة النعامة، ص ٣٠٦، ولاحظ أن التركيز هنا يتم على جسد المرأة بصورة خاصة.

(٢٧) مصطلح «غرض» المستخدم في هذه الدراسة لا يعني بطبيعة الحال الأغراض التقليدية من مدح وهجاء...إلخ، وإنما هو مصطلح مستمد من الشكلانيين الروس، حيث يرى «توماشفسكي» ما من عمل قد كتب في لغة لها معنى إلا ويتوافر فيه غرض»، انظر في «نصوص الشكلانيين الروس»، ترجمة إبراهيم الخطيب، ط١، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٢، ص ١٧٥.

(٢٨) مقدمة المطبعة الثانية من «بيضة النعامة»، ص ١١.

(٢٩) مقدمة النص، ص ١٠.

(٣٠) مقدمة النص، ص ١٠.

(٣١) مقدمة النص، ص ١٠.

هذا الكتاب دراسة علمية لظاهرة الرواية العربية الجديدة (لا الحديثة) التي ظهرت بوادرها بدءا من العقود الأخيرة من القرن العشرين وحتى يومنا، وهو دراسة نقدية تطبيقية لنماذج روائية تشمل الوطن العربي من محيطه إلى خليجه، تهدف إلى رسم تضاريس المشهد الروائي العربي الراهن وتجسيد الفكر الروائي العربي الجديد.

ويثير الكتاب أسئلة أدبية ونقدية مهمة، مثلما يحاول الإجابة عن أسئلة أخرى تتصل بماهية الرواية العربية الجديدة، وخصائصها وأنساقها، وفلسفتها الجمالية الخاصة، والعلاقة بين منطقها الفني ومنطوقها، وعلاقتها بنظام الواقع، ونظام التوصيل.

ويلاحظ أن التعامل النقدي مع هذه التجارب قد انطلق من اعتبار الرواية عملا فنيا - لا شريحة من الحياة أو الواقع - وأن الصياغة الفنية تعني أكثر مما يعني المحتوى، ولهذا كان الاهتمام منصبا على البحث عن الفنيات والتقنيات والأساليب، واستخلاص الدلالات الفنية الجزئية، والمبادئ والقيم الجمالية الكامنة في ثنايا التفاصيل البنائية والتشكيلات اللغوية.

وسيجد القارئ أن المنهجية التي تناولت الدراسة من خلالها الروايات هي منهجية مرنة ومتحركة، إذ تشتق أدواتها وخطواتها الإجرائية ومعاييرها من طبيعة التجارب الإبداعية العربية المحلية المدروسة - لا من التيارات النقدية «الوافدة». وهي منهجية اقتضتها إملاءات الظاهرة المدروسة والأسئلة التي ولدتها. فكل عمل روائي له منطقه الفني وكيانه ومنظوره وأسئلته وخصائصه وفلسفته.

ولا شك في أن هذا الكتاب - بمفاهيمه ومرتكزاته وأسئلته ومنهجيته ونتائجه الجديدة - سيقدم فوائد جمة للباحث المتخصص كما سيسهم في تمكين القارئ العادي من متابعة التجارب الروائية الجديدة وتذوقها ومعرفة فلسفتها ومحاورها بصورة أفضل.

ISBN 978 - 99906 - 0 - 250 - 0

رقم الإيداع (٢٠٠٨/٠٠٠٧١)